



العدد ٧٠

أبريل - مايو - يونيه

٢٠٠٦







الفنون الشعبية

العدد ٧٠

أبريل - مايو - يونيه ٢٠٠٦

مجلة علمية محكّمة

أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥

عبد الحميد يونس

وأشرف عليها فنيًا

عبد السلام الشريف

رئيس مجلس إدارة

الهيئة المصرية العامة للكتاب

ناصر الأنصارى

رئيس مجلس إدارة

الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية

ورئيس التحرير

أحمد على مرسى

نائب رئيس التحرير

صفوت كمال

مدير التحرير

حسن سرور

المشرف الفنى

نجوى شلبى

سكرتير التحرير

محمد حسن عبد الحافظ

مجلس التحرير

أحمد أبو زيد

أحمد شمس الدين الحجاجى

أسعد نديم

عبد الرحمن الشافعى

عبد الحميد حواس

عصمت يحيى

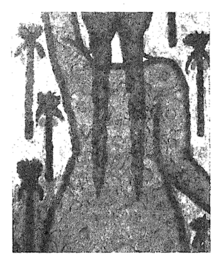
محمد محمود الجوهرى

مصطفى الرزاز

نوال المسيرى







● الأسعار فى البلاد العربية:
سوريا ١٥٠ ليرة، لبنان ٣٥٠٠ ليرة، الأردن ١,٥٠٠ دينار، الكويت ٠,٧٥٠ دينار، السعودية ١٠ ريال، تونس ٣,٢٥٠ دينار، المغرب ٣٠ درهم، البحرين ١ دينار، قطر ١٠ ريال، سلطنة عمان ١,٢٥٠ ريال، غزة/ القدس/ الضفة ١,٥٠٠ دولار.

● الاشتراكات من الداخل:
عن سنة (٤ أعداد) مضافًا إليها مصاريف البريد ٣٠ جنيه، وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج:
عن سنة (٤ أعداد) الدول العربية: ١٢ دولارًا
أوروبا: ١٦ دولارًا
أمريكا وكندا: ٢٠ دولارًا
مضافًا إليها مصاريف البريد.

● المراسلات:
مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق * القاهرة.
* تليفون: ٥٧٧٥٠٠٠ – ٥٧٧٥١٠٩

لوحات العدد:

للفنان: **حلمى التونى**

رسام ومصمم جرافيكى، مارس الكثير من النشاطات الفنية التى لها علاقة بالمجال الفنى البصرى: التصوير الزيتى، والتصميم الجرافيكى المسطح، والنشر، ومسرح العرائس، وتصميم الأثاث. توجد أعماله ضمن مقتنيات متحف الفن المصرى الحديث بالقاهرة. شارك فى الكثير من المعارض المصرية والعربية والعالمية وحصل على الكثير من الجوائز منها جائزة معرض ليبزج الدولى وجائزة معرض «بولونيا» لكتب الأطفال، أعماله فى مختلف المجالات مستوحاة من أشكال الفن الشعبى والأساطير.

السكرتارية الفنية:

أحمد توفيق
شيماء موسى
مادلين أيوب
هند طه عبد ربه
نادية عبدالحميد السنوسى

المراجعة اللغوية:

أحمد بهى الدين أحمد
دعاء مصطفى كامل
على سيد على
مروان حماد

التنفيذ:

سمير خليل
عصام إبراهيم

صورتا الغلاف:

للفنانة: **هدى لطفى**

البريد الإلكترونى:

alfununalshaabia@hotmail.com
ahmadhafiz3000@yahoo.com

ISSN 1110 - 5488

رقم الإيداع: ٦٢٨٣ / ١٩٨٨



هذا العدد

يحتوى هذا العدد على ست دراسات فى مجالات فولكلورية متعددة، نستهلها بدراسة الدكتور **سامى سليمان أحمد** حول: «خطاب التأصيل بين دراسات الأدب الشعبى والنقد المسرحى فى مصر؛ مرحلة النشأة»، وهى دراسة تقع فى مجال بينى يربط دراسات الأدب الشعبى من ناحية، والنقد المسرحى من ناحية أخرى، وتطرح سؤالاً محوريًا عن تأثيرات دراسات الأدب الشعبى على خطاب النقد المسرحى الاجتماعى المصرى، فى الفترة من عام ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧، حيث التقى المجالان للمرة الأولى فى تاريخ الثقافة المصرية الحديثة، بسعيهما معًا إلى تحقيق «التأصيل» بوصفه محاولة لتجذير الأنواع الأدبية الحديثة. وتنطلق الدراسة من تصور يرى التأصيل الإبداعى ظاهرة تنطوى على عمليات تشكيلية يقوم فيها مبدعو الأنواع الأدبية الحديثة باستلهام عناصر جمالية، جزئية أو كلية، مستمدة من الأنواع الأدبية الشعبية، رغبة منهم فى الخروج من إسار التبعية الثقافية. وقد تحقق ذلك التأصيل فى إطار الثقافة المصرية فى تلك المرحلة المذكورة، حيث تبلورت ثلاثة ملامح أساسية، أولها تأسيس قاعدة لدراسات الأدب الشعبى فى الجامعة، وثانيها بروز عدد من التجارب والنصوص المسرحية التى استمدت الكثير من المقومات الجمالية والأدائية لأشكال الأدب الشعبى، وثالثها تَشكُّل خطاب النقد المسرحى الاجتماعى الذى كان أبرز الخطابات النقدية اهتمامًا بمسألة التأصيل.

وتناولت الدراسة نشأة دراسات الأدب الشعبى بين عامى ١٩٤٥ و١٩٦٧، وانتهت - بعد تصنيفها لهذه الدراسات - إلى عدد من الملاحظات التى أبرزت دور هذه الدراسات فى تهيئة السبيل لكتَّاب المسرح ونقاده للإفادة من الأشكال الشعبية الأدبية والأدائية، سواء لتركيزها على السير والقصص الشعبية، أو لبلورتها تصورًا يرى بعض أشكال الأدب الشعبى أشكالاً مسرحية. ووازى ذلك رصد النصوص المسرحية التى أفادت من أشكال الأدب الشعبى ونصوصه، ثم الوقوف على تَشكُّل تيار النقد المسرحى الاجتماعى.

ثم تعرِّج الدراسة على تحليل جوانب التأصيل فى دراسات الأدب الشعبى، والكيفية التى انتقلت بها إلى خطاب النقد المسرحى الاجتماعى. ومن ثم، توقفت عند الكثير من العناصر الداخلة فى ماهية المسرح ومهمته لتكشف عن مكوناتها الجزئية والعامة، ولتحلل الفهم الذى قدمه كل من دارسى الأدب الشعبى ونقاد المسرح، لتصل إلى بيان العلاقات التى ربطت بين هذين الخطابين؛ وذلك لتستنبط وجوه التلاقى بينهما. واستكملت الدراسة تحليلاتها بالوقوف على وجوه التلاقى فى موقف أصحاب دراسات الأدب الشعبى والنقد المسرحى من مسألة لغة المسرح، ثم أنهت الدراسة تحليلها بالوقوف على الدائرة الشاملة التى كان يتلاقى فيها الخطابان اللذان اتُّخذا موضوعًا للدرس، وهى دائرة القومية.

خلصت الدراسة إلى أن العلاقة بين هذين الخطابين شكلت المرحلة الأولى من مراحل اتصالهما، وأن حصيلة تلك العلاقة يجب أن تفهم فى ضوء تلك المرحلة/ البداية.

وتحت عنوان «الحكاية الخرافية والشعبية العمانية»، تقدم الدكتورة آسية بنت ناصر بن سيف البوعلى، دراسة فى شكل ومحتوى نموذجين من القصص الشعبى العُمانى. الأول نموذج للحكاية الخرافية: «النصف ذهب والنصف فضة». والثانى نموذج للحكاية الشعبية: «فاضل أو رمادوه». وبعد عرض النموذجين عرضًا وافيًا، تقدم الدكتورة آسية تحليلاً يعتمد المنهج البنائى (المورفولوجى) لدى فلاديمير بروب، وتنقسم الدراسة إلى قسمين: الأول: الدراسة من حيث الشكل، وينطوى على مستويين، الأول: العناصر الفنية المتمثلة فى الشخصيات والأحداث والزمان والمكان واللغة. والمستوى الثانى: يتمثل فى الوحدات الوظيفية، مثل وحدة تحذير البطل، ووحدة إيذاء البطل ووقوعه ضحية، ووحدة افتقار البطل إلى شىء ما، فضلاً عن الوحدات التى تتمثل فى النموذج الخرافى، ولا تتمثل فى النموذج الشعبى، مثل وحدة القوى المعارضة التى تبحث عن معلومات عن البطل وتستقبلها، ووحدة البطل يخالف المحذور. أما القسم الثانى من الدراسة، فهو التحليل من حيث المحتوى، ويتناول مجموعة من الرموز الموظفة فى النموذجين، مثل رمزية العدد «ثلاثة»، ورمزية العدد «سبعة»، ورمزية الحصان، ورمزية الأداة السحرية، ورمزية الشر، ورمزية النهاية السعيدة.

ويقف وراء التحليل المورفولوجى الذى اعتمدته الدراسة عدد من الأسئلة المهمة من مثل: إلى أى مدى تمثل الحكايات منتجًا ثقافيًا جماعيًا يعبر عن الجماعة بوصفها ذاتًا تعكس هذه الحكايات جانبها الوجدانى؟ وإلى أى حد تلعب الحكاية دورًا مؤثرًا فى تأكيد معتقدات الشعب العُمانى، والكشف عن فلسفة ذات علاقة بتجربة إنسانية عميقة، ببعديها النفسى والاجتماعى؟ وكيف يتسنى للحكاية استدعاء الحاضر؟ أو كيف يحقق الشعب بواسطتها ما لم يحققه فى واقعه؟

وفى نهاية الدراسة، تتضمن الخاتمة عددًا من النتائج التى استخلصتها الباحثة من تحليلها للنموذجين المعتمدين.

ثم ننتقل إلى دراسة الأستاذ الدكتور السيد حامد المعنونة بـ «الشفافية والكتابة الإثنوجرافية: دراسة فى اللفظ والمعنى»، وتدور الدراسة حول أهم القواعد والأسس المنهجية التى يتطلب الالتزام بها من قِبَل الباحث الأنثروبولوجى أثناء إجرائه البحث الميدانى لكى تتحقق غايات بحثه بصورة لا تؤثر على مستوى الواقعية الإثنوجرافية والصدق الموضوعى، أى التحوُّط من التأثيرات الذاتية ومشكلات انتماء الباحث الوطنى إلى مجتمع البحث (Insider). وفى هذا الإطار، يركز الدكتور حامد على تأكيد أهمية معاينة المجال الشفاهى لمجتمع البحث - بمختلف جوانبه اللهجية والحركية والرمزية والمعرفية والتاريخية - فى الوصول إلى تصور موضوعى للبناء الاجتماعى والثقافى والفكرى للمجتمع الذى يجرى فيه العمل الميدانى. ثم تعرِّج الدراسة على نوع أدبى شفاهى شعبى، هو المثل، حيث ترصد عددًا من نماذجه المتصلة بأنماط العلاقات الاجتماعية والقرابية من جانب، ونماذج أخرى تتصل بثقافة الجسد ورموزه. ومن خلال هذه الأمثال الشعبية، يحاول الدكتور حامد تطبيق الأفكار النظرية الواردة فى دراسته، كما يعمل على اختبارها، خاصة الفكرة المتصلة بالعلاقة القائمة بين الأداء الشفاهى والنماذج المعرفية التى توجد فى أذهان الأفراد فى المجتمع المحلى.

ومن المجال الشفهى، ننتقل إلى المجال المدون من المأثورات الشعبية الأدبية، من خلال دراسة الأستاذ الدكتور شوقى عبدالقوى عثمان حبيب، المعنونة بـ «تحفة الألباب ونخبة الإعجاب بين الحقائق والعجائب»، حيث يقدم فيها قراءة وافية فى تحفة أبى حامد الغرناطى (٤٧٣ هـ/١٠٨٠م - ٥٦٥ هـ/ ١١٧٠م). مستهلاً دراسته بالحديث عن ذلك النوع من المصنفات العربية الموسوم بـ «كتب العجائب والغرائب» فى التراث العربى، موضحًا مضامين هذه الكتب وأسباب تأليفها وعوامل انتشارها فى العالم الإسلامى إبَّان عهود التدهور والاستعمار. ثم ينتقل الدكتور حبيب إلى تحفة الغرناطى، بدءًا من إضاءة شخصية أبى حامد الغرناطى

الذى زار مصر - للمرة الأولى - عام (٥٠٨هـ - ١١١٤م)، ومر بعدد كبير من البلدان، ثم دفعه صديقه أبو حفص عمرو بن محمد إلى جمع ما رآه فى الأسفار من عجائب البلدان والبحار، وما صح عنده من نقلة الأخبار. ثم يُعرِّف الدكتور حبيب بالمادة العجائبية التى احتواها كتاب الغرناطى، موضحًا أن الكثير مما رآه واعتبره من العجائب هو من الظواهر الطبيعية التى أثبتها العلم فى العصر الحديث. أما الغرائب التى لم يرها بنفسه، وأخذها من آخرين بالسماع، فهى حكايات تشبه حكايات «ألف ليلة وليلة»، وهى تمثل خرافات لم يدقق أبو حامد فى البحث عن تفسير لها باعتبارها من دلائل قدرة الله وإعجازه، ولهذا انتشر هذا النوع من الكتابة فى الغرائب، واستحسنته العامة من الناس، خاصة فى ظروف التدهور التى أصابت العالم الإسلامى وجعلته محل طمع للقوى العالمية الأخرى من صليبيين ومغول.

ثم يقدم الدكتور حبيب عرضًا موجزًا لكتاب الغرناطى، ويسرد نماذج منه تتسم بالتشويق. وفى النهاية، يؤكد على أهمية المادة العجائبية، التى كانت مصدرًا للترفيه والترويح عن النفس، كما كانت دافعًا لروح الرحلة والمغامرة والبحث، فضلاً عما تقدمه من مادة علمية ومعلومات تستندان إلى الوصف الذى قدمه الغرناطى للبُلدان التى زارها ورآها بنفسه.

وفى مجال الثقافة المادية، يقدم الدكتور صلاح احمد بهنسى وصفًا دقيقًا لـ «الجنبية»، التى تمثل واحدًا من أبرز علامات الزى الشعبى للرجل فى «اليمن» (والجنبية «خنجر» يتمنطق به الرجل فى جنبه). وتمثل «الجنبية» علامة بارزة على مستوى المكانة الاجتماعية والمادية لمن يتمنطق بها. ولذلك قولهم: «الرجل يقدر بجنبيته» و«الجنبية تثمن بصاحبها». ويستقصى الدكتور بهنسى مختلف جوانب هذا الموضوع، بدءًا من الشواهد الأثرية التى تدل على أن اليمنيين استعملوا الجنبية منذ العصور القديمة، مرورًا بقيمها الاجتماعية والعلمية وباستعمالاتها المختلفة فى الاحتفالات والمناسبات، ثم يقدم وصفًا لأجزاء الجنبية: (الرأس، والسلة «النصل»، والمبسم، والعسيب «الغمد»، والحزام).

وتقدم الأستاذة الدكتورة سوزان السعيد يوسف موضوعًا بعنوان «المرأة والهوية: دراسة فى واحة سيوة»، تسعى فيه إلى قراءة الثقافة الشعبية للمرأة السيوية من خلال دراسة الأداء الدرامى للمرأة فى الاحتفالات المختلفة، عبر الحركة العادية لنشاط الجماعة: المشى.. الطهى.. الكلام... إلخ، ومن خلال دراسة الرموز التى تعبر عنها فى منتجاتها اليدوية. وتعتمد الدكتورة سوزان المنهج التاريخى الذى يقدم عرضًا لتاريخ الواحة، وللمؤثرات الثقافية المختلفة التى تعاقبت عليها، فضلاً عن إفادتها من المنهج الوصفى من خلال الرحلات الميدانية التى شاركت فيها (عامى ٢٠٠٠ و٢٠٠١)، حيث أتاحت لها هذه التجارب مشاهدة المناسبات الاجتماعية فى الواحة. وتستهدف الدراسة الوقوف على ثقافة المرأة فى واحة سيوة، ليتسنى التعرف على ملامح التنوع الثقافى للمرأة المصرية فى مختلف أنحاء مصر وأقاليمها، مما يمهد للمحافظة على التراث الثقافى للمرأة المصرية وتنميته، بدلاً من محاولات التشويه وطمس الهوية وإدماج المجتمع فى أشكال ثقافية غريبة عن السياق التاريخى والاجتماعى والثقافى للمجتمع المصرى بتقاليده الأصيلة وشخصيته الحضارية.

ثم ننتقل من باب الدراسات إلى باب النصوص، حيث يحتوى هذا العدد على موضوعين لنصوص أدبية شعبية مجموعة من الميدان. الموضوع الأول: «حكايات وحواديت: نصوص شعبية من النوبة»، يحتوى على حكاية وحدوتة شعبيتين نوبيتين، الأولى بعنوان «الشيطان»، والأخرى بعنوان «ابنة الصقور»، جمعهما الأستاذ عمر عثمان خضر من الراوى الشيخ عبدالرحيم إسماعيل (٧٥ سنة) فى أغسطس عام ١٩٧٦. أما الموضوع الثانى، فعنوانه: «العديد: نصوص شعبية من سوهاج»، ويحتوى على عدد من المراثى الشعرية الشعبية المعروفة باسم «العديد»، جمعها ودونها الباحث الأستاذ احمد الليثى من الراوية عطيات مجلى الديب (٦٠ سنة) من قرية ساحل طهطا، التابعة لمركز طهطا، محافظة سوهاج. وقام بتصنيف المادة المجموعة تحت

عناوين عدة: «عديد على الأخ أو الزوج أو الابن الكبير»، «العديد على الأم وعديد الابنة على أمها»، «عديد البنت على حالها»، «عديد على الأب»، «عديد اليتامى».

مع هذا العدد يعود باب «المكتبة» بموضوعين. الأول تحت عنوان «من ذاكرة الفولكلور»، حيث يقدم الأستاذ **نبيل فرج** قراءة متميزة لعدد من إسهامات الرائد الكبير الدكتور **عبدالحميد يونس**، مبرزًا دوره المؤثر فى حركة التجديد الأدبى والنقدى، والتى بدأت فى السنوات الأولى من النصف الثانى من القرن العشرين، وتحديدًا بعد ثورة ١٩٥٢ . وقد أضاء الأستاذ **فرج** الدور الذى قام به الدكتور **يونس** من خلال الصحافة، منذ تولى رئاسة القسم الثقافى لجريدة الجمهورية فى ١٩٥٤، حيث أسهم فى إفساح المجال أمام عدد كبير من الكُتّاب، خاصة كُتّاب القصة القصيرة، وفى طرح الكثير من المفاهيم الجديدة، أو تصحيح بعض المفاهيم، أو ضبط البعض الآخر، مرتكزًا على تراثنا القومى المصرى والعربى، الشعبى والرسمى على السواء، ويتضمن الموضوع حوارًا ينشر فى مصر للمرة الأولى، أجراه الأستاذ **فرج** مع الدكتور **يونس** عام ١٩٧٩ بمناسبة بلوغه سن السبعين، بالإضافة إلى مناسبة صدور «معجم الفولكلور» فى بيروت. ويجمع الحوار بين الجانب الشخصى للدكتور **يونس**، والجانب الفكرى العام الذى تعددت فيه الاهتمامات بين الأدب العربى المكتوب بالفصحى والأدب الشعبى الشفهى، انطلاقًا من وعيه بوحدة الظاهرة الثقافية التى تعنى الخبرة الحية فى الزمان والمكان، والمعرفة التى تتفاعل فيها الخبرة الخاصة مع المجتمع والعقل الجمعى وضميره وقيمه الإنسانية. كما يتضمن الموضوع ملحقًا بمختارات متنوعة من كتابات الدكتور **يونس** فى مراحل مختلفة من مسيرة حياته العلمية الحافلة، منها مختارات صحفية مثل مقالاته: «نحو أدب جديد»، الجمهورية، ١٩٥٣/١٢/١٢، «**كامل كيلانى**»، الجمهورية، ١٩٥٩/١٠/٢٠. ومنها مقتطفات من كتبه: الحكاية الشعبية، والأسفار الخمسة أو البنجاتنترا، والهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى، ومجتمعنا، والظاهر بيبرس فى القصص الشعبى.

أما موضوع «المكتبة» الآخر، فيتضمن عرضًا لكتاب **ليلى الموسوى**: «الثقافة الحضرية فى مدن الشرق، اكتشاف المحيط الداخلى للمنزل»، ويوضح الأستاذ **علاء الدين وحيد** فى مستهل عرضه أنه على الرغم من أن الكتاب موجه للقارئ الغربى، فى محاولة لشرح مغزى المعروضات الفنية الإسلامية فى متحف اسكتلندا الوطنى، كما هو موضح فى مقدمة المؤلفة - فإنه يعنى القارئ العربى المعاصر بالدرجة الأولى، حيث يرسم هذا الكتاب صورة مليئة بالشجن، عاش مجتمعنا جانبًا منها قبل أن تتبدل الحياة التى عهدها فى النصف الأول من القرن العشرين. كما أن بعض ما تصفه المؤلفة من مظاهر الحياة اليومية فى نهايات القرون الوسطى وبدايات العصر الحديث، لايزال واقعًا يوميًا فى الكثير من القرى، حيث لا يزال قطاع كبير من الشعب العربى يعيش فى أجواء مشابهة.

ومع هذا العدد، تواصل مجلة «الفنون الشعبية» نشر شهادات المبدعين حول علاقة الإبداع الحديث بالإبداع المأثور، وإبداع الفرد بإبداع الجماعة، حيث نهل المبدع المصرى المعاصر - ولا يزال ينهل - الكثير من ينابيع المأثورات الشعبية، وقد أضاءت المجلة - فى أعدادها السابقة - عددًا من الشهادات، تدور فى فلك التكوين الأدبى والثقافى والاجتماعى وثيق الصلة بالثقافة الشعبية والمأثورات، والتى تم استلهامها تلقائيًا - أو قصديًا - فى الأعمال الفنية التشكيلية والموسيقية أو الأعمال الأدبية بأنواعها، حيث يستبطن المبدع الآثار الكامنة فى ذاته ووعيه من حواديت وأغانٍ ورسوم وصور وطقوس وعادات وتقاليد ومعتقدات وممارسات اجتماعية، أثّرت - من بعد - فى تكوينه الشخصى ومكوناته الإبداعية. فى هذا العدد، نقدم أربع شهادات لكل من: الفنان التشكيلى الدكتور **عبدالقادر مختار**، تحت عنوان: «المأثورات الشعبية: أساس الشخصية الوطنية والانتماء القومى». ثم الشهادة الثانية للروائى الأستاذ **عبدالمنعم عبدالقادر**، بعنوان: «سبيل إلى المأثورات

الشعبية». فشهادة الشاعر الأستاذ **سمير عبدالباقى** المعنونة بـ «مقدمة لكلام فى الاستلهام». وتختتم الشهادات بشهادة الروائى **يوسف أبو رية** حول «النص الإبداعى من الزغرودة إلى العدودة».

وفى «جولة الفنون الشعبية»، يطوف هذا العدد فى ثلاث فعاليات تتصل بشئون الثقافة الشعبية والتراث. تتمثل الفعالية الأولى فى المؤتمر العلمى الثانى لقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، فرع بنى سويف، تحت عنوان: «تراثنا القديم؛ قراءات جديدة»، حيث تقدم الأستاذة **إخلاص عطا الله** عرضاً للدراسات التى تخص التراث والمأثور الشعبيين. ويتكون العرض من أربع فقرات؛ تحتوى الأولى على استخلاص للمسلمات النظرية التى ساقها الأستاذ الدكتور **عزالدين إسماعيل** حول أهمية التراث وموقفنا منه وعلاقته بالإبداع المتجدد فى الحاضر. وتتناول الفقرتان الثانية والثالثة عرضاً لبحثى الدكتور **إبراهيم عبدالحافظ** اللذين تقدم بهما للمؤتمر، أولهما يدور حول «الأمثال الشعبية والتشبيه بالطير»، وثانيهما يتناول موضوع «السيرة الهلالية بين الرواية التقليدية والمستحدثة». أما الفقرة الرابعة والأخيرة، فتحتوى على عرض للبحث المقدم من الباحث **محمد حسن عبدالحافظ** تحت عنوان «السيرة الهلالية بين الشفاهى والمكتوب وما بعد المكتوب».

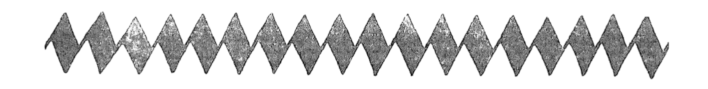
أما الفعالية الثانية للجولة، فتتمثل فى وقائع سلسلة الندوات التى انعقدت بمقر الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية تحت عنوان «النوبة قبل التهجير»، وذلك فى الفترة من منتصف فبراير حتى نهاية مارس ٢٠٠٦، ضمن الموسم الثقافى للجمعية. تناولت الندوة الأولى منظومة العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية فى النوبة، وبخاصة احتفاليات الموالد والمشايخ والمقامات، فضلاً عن وضعية المرأة وطريقتها فى الاحتفالات. وقد تحدث فيها كل من الأستاذة الدكتورة **نوال المسيرى** والأستاذ الدكتور **أسعد نديم**. أما الندوة الثانية، فكان محورها «الوحدات الزخرفية الفنية للنوبة القديمة، وطرق توظيفها فى الفنون التشكيلية الحديثة والرسوم المتحركة»، وتحدث فيها كل من الدكتورة **سلوى أبو العلا** والدكتورة **ناهد شاكر بابا**. أما الندوة الثالثة، فقد طرح فيها اثنان من كبار جامعى المأثورات الشعبية المصرية مشاهداتهما وذكرياتهما الميدانية ضمن فريق العمل فى بعثات مركز الفنون الشعبية التابع لأكاديمية الفنون فترة رئاسة الأستاذ **أحمد رشدى صالح**، وهما خبيرا الفولكلور الأستاذ **صفوت كمال**، والأستاذ **حسنى لطفى**. وفى ختام الندوات، قدم اثنان من أهالى النوبة شهادتيهما حول النوبة، وهما الأستاذ **مصطفى محمد عبد القادر**، والأستاذ **محمد سليمان جدكاب**. وقد تضمنت الشهادتان مجموعة من التصورات والآراء حول عادات مجتمع النوبة وتقاليده قبل التهجير. قام بمتابعة الندوات كل من الأستاذ **عاطف نوار** والأستاذ **هيثم يونس**، وأعدها للنشر الأستاذ **أحمد بهى الدين أحمد**.

أما آخر الفعاليات التى أضاءتها «الجولة»، فيتمثل فى المعرض الذى أقيم بقاعة تاون هاوس فى وسط البلد، بعنوان «عرائس» للفنانة **هدى لطفى**، حيث أجرى الأستاذ **حسن سرور** مقابلة معها حول العروسة بوصفها منتجاً ثقافياً شعبياً، وبوصفها تقليداً فنياً قديماً، وكيفية استلهام أشكالها فى الفنون التشكيلية الحديثة، وحول مصير هذا التراث، وطرائق استخدام الحرف الشعبية المختلفة، وربطها بأعمال فنية ذات علاقة بقضية الحداثة فى المجتمع، وكيفية مواجهة العرائس البلاستيكية والخامات الأخرى المنتجة فى الصين وكوريا وأمريكا.

ويسعد هيئة المجلة أن تبدأ بهذا العدد تجربة جديدة يحمل لواءها الأستاذ الدكتور ناصر الأنصارى رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب، والجمعية المصرية للمأثورات الشعبية، وهى جمعية أهلية يرأسها الأستاذ الدكتور أحمد مرسى وتعنى بجمع المأثورات الشعبية وتوثيقها ورعاية أصحابها، وإتاحتها للمبدعين والدارسين كى تظل المجلة مؤدية رسالتها فى الحفاظ على هذه المأثورات، وتعميق الوعى بدورها وأهميتها، وتشجيع دراستها.

التحرير





خطاب التأصيل

بين دراسات الأدب الشعبى والنقد المسرحى

(مرحلة النشأة)

د. سامى سليمان أحمد

تسعى هذه الدراسة إلى الإسهام فى استكشاف مجال بينى لم ينل عناية سواء من دارسى النقد العربى الحديث أو من دارسى الأدب الشعبى على السواء؛ وهو مجال التأثيرات التى مارسها خطاب دارسى الأدب الشعبى على خطاب النقد المسرحى فى مصر (١٩٤٥ - ١٩٦٧) فى مسألة تأصيل المسرح العربى.

ومن الواضح أن ذلك المجال البينى ندر أن يتعامل معه دارسو الأدب والنقد العربى الحديث؛ إذ انصرف اهتمام الكثيرين منهم إلى تناول بعض تأثيرات أشكال الأدب الشعبى على نصوص الأدب العربى الحديث وأشكاله؛ لاسيما الأنواع الأدبية الحديثة فيه كالرواية والمسرحية[١].

وتحدد هذه الدراسة الفترة الواقعة بين عامى ١٩٤٥و ١٩٦٧ إطارًا زمنيًا؛ إذ هى الفترة التى تبلورت فيها دراسات الأدب الشعبى داخل المؤسسات الثقافية الاجتماعية كالجامعة ومراكز البحوث المتخصصة،كما أنها هى الفترة ذاتها التى شهدت ترسخ دراسات الأدب العربى الحديث فى المؤسسات الثقافية الاجتماعية كالجامعة والصحافة.

وتختار هذه الدراسة خطاب النقد المسرحى عند نقاد الاتجاه الاجتماعى فى مصر (١٩٤٥- ١٩٦٧) بوصفه عينة دالة يكشف تحليل جوانبها المتصلة بمسألة التأصيل اتصالاً مباشرًا عن تأثيرات دراسات الأدب الشعبى فى رَفْد مسألة التأصيل وتوجيهها فى سياقات ذلك الخطاب.

(١)

التأصيل ظاهرة ذات أوجه متعددة ينصرف بعضها إلى تحديد دلالته بوصفه جانبًا من جوانب الممارسة الإبداعية فى كتابة الأنواع الأدبية الحديثة فى الأدب العربى، بينما

(١) اهتمت دراسات الأدب العربى الحديث، والتى قويت فى الجامعة بعد الحرب العالمية الثانية، بكشف بعض تأثيرات التراث والأدب الشعبى فى بعض أشكال الرواية والمسرحية . ولكن غلب على أصحاب هذه الدراسات التهوين من دور تلك المؤثرات الشعبية فى نصوص الروايات والمسرحيات الحديثة. انظر على سبيل المثال :

- عبد المحسن طه بدر: **تطور الرواية العربية فى مصر** (١٨٧٠-١٩٣٨) الطبعة الرابعة، دار المعارف ١٩٨٣، ص ــ ص ١٥٢- ١٥٨ حيث يكشف عن تأثير الأدب الشعبى فى العقدة فى روايات التسلية والترفيه. وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٦٣ .

ينصرف بعضها الآخر إلى جانب من جوانب الممارسة النقدية الموازية للممارسة الإبداعية من ناحية، والساعية إلى تأطير التأصيل وحده إبداعيًا، من ناحية ثانية. ويشير الجانب الأول للتأصيل إلى سعى كُتّاب الأنواع الأدبية الحديثة فى الأدب العربى، كالرواية والمسرحية، إلى الإفادة من الموروثات التراثية التى تلتقى بعض جوانبها وتشكيلاتها الجمالية مع تلك الأنواع الجديدة. وبقدر ما ينطوى مسعى التأصيل الإبداعى على (جدال مستمر بين الأصيل والوافد، بحيث تبدو الأصالة عملية نسبية ومتطورة)[٢] فإن التأصيل الإبداعى ينصبُّ على تثبيت الأنواع الأدبية الجديدة فى المجتمع العربى، حتى تصبح أقدر على تلبية الحاجات الجمالية والاجتماعية لأبناء المجتمع العربى الحديث بمراحله وتحولاته المختلفة.

وإذا كان التأصيل الإبداعى ينطوى على عمليات تشكيلية مستمرة يقوم بها المبدع تحقيقاً لغاية التأصيل بوصفها غاية اجتماعية قومية، فإنه ينطلق من إدراك أصحابه خطر الذوبان فى ثقافة الآخر، مما يولد رغبة لديهم فى الخروج من أسر التبعية لذلك الآخر[٣]. ومن هذا المنظور كانت للتأصيل تجليات متنوعة صاحبت منشأ الأنواع الأدبية الحديثة فى الأدب العربى؛ فليست إفادة رواد المسرح العربى - منذ منتصف القرن التاسع عشر - من فنون الفرجة الشعبية ومن أنماط القصص الشعبى ومن فنون الغناء العربى[٤] سوى دلائل على عمليات تأصيلية كان هؤلاء الرواد يمارسونها بوعى شديد، من أجل تثبيت المسرح الغربى بأشكاله المختلفة فى المجتمع العربى، تثبيتاً يفضى - عبر التراكم التاريخى - إلى تجذير المسرح فى الثقافة والمجتمع العربيين.

إن التأصيل الإبداعى بما يتولد عنه من ممارسات إبداعية متعددة يُبنى على نمط من الإدراك المعرفى الجديد بالأنا وبالآخر (الأوروبى) فينتج وعياً جديداً بالتراث العربى من ناحية، وبالتراث الإنسانى من ناحية أخرى.

وينصرف الجانب الثانى من جوانب التأصيل إلى الممارسة النقدية التى توازى الممارسة الإبداعية، وتسعى إلى أن تحدد لها الأطر الجمالية والفنية وطرائق التعامل مع المادة التى يتم تأصيلها، وتساعد المبدعين والمتلقين - على السواء - على تَكَشّف إمكانات الإفادة من الموروث العربى القديم والشعبى، وحدود الأشكال والأنواع الأدبية الغربية فى التلاقى أو التنافر مع مثيلاتها العربية. وإذا كان التأصيل النقدى سعياً إلى تحقيق الأصالة فإنه بوصفه ممارسة نقدية مؤثرة فى الإبداع والتلقى على السواء - يجب أن (يستند إلى درس نقدى عريق للعلاقة بين الأشكال الأدبية الوافدة وبين الأصول العربية سواء أكانت أصولاً رسمية أم شعبية)[٥].

إن التحديد السالف للتأصيل الإبداعى والتأصيل النقدى يُفضى إلى ضرورة إضاءة العناصر الثلاثة المسهمة فى بلورة إشكاليته فى الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧، وهى دراسات الأدب الشعبى من ناحية، والممارسات أو النصوص المسرحية المرتبطة ارتباطاً مباشراً بالتأصيل من ناحية ثانية، ثم خطاب النقد المسرحى الاجتماعى من ناحية ثالثة. وإذا كانت هذه المجالات الثلاثة عناصر من الثقافة المصرية فى الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧، فإنها - بهذا المعنى- انعكاس للمناخ الاجتماعى التاريخى الشامل الذى ساد المجتمع المصرى بكافة جوانبه المختلفة (الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية، والثقافية). وإن كان ذلك التوحد لا

- محمد يوسف نجم: **المسرحية فى الأدب العربى الحديث (١٨٤٧-١٩١٤)**، الطبعة الثالثة، دار الثقافة، بيروت ١٩٨٠، ص - ص ٣٦٦-٣٨٣، حيث يدرس المسرحيات المستمدة من ألف ليلة وليلة والتراث الشعبى. وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٥٦ .

(٢) شكرى عياد: **الرؤيا المقيدة: دراسات فى التفسير الحضارى للأدب**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص ٢٨ .

(٣) انظر: محمد المديونى: **إشكاليات تأصيل المسرح العربى**، المجمع التونسى للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس ١٩٩٣، ص ١٣٤ .

(٤) حول هذه المسألة يمكن مراجعة عدة دراسات ، من أهمها فيما نرى:
- على الراعى : **فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى**، كتاب الهلال، عدد سبتمبر ١٩٧١ .
- أحمد شمس الدين الحجاجى: **المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث**، كتاب الهلال، عدد أكتوبر ١٩٩٥، ص - ص ١١ ٤٦، حيث يحلل العناصر الجمالية المختلفة المشكلة لفنون الفرجة الشعبية العربية، ثم يأخذ فى دراسة كيفيات تجلى هذه العناصر فى النصوص المسرحية العربية الأولى. وأما بقية الكتاب فهى تحليل لتجليات عناصر فنون الفرجة الشعبية فى نصوص المسرح الشعرى العربى الحديث والمعاصر. وتعد هذه الدراسة- فيما نرى- أوفى دراسة عن آليات التأصيل فى نصوص المسرح الشعرى العربى.

(٥) شكرى عياد: **الرؤيا المقيدة**، مرجع سابق ، ص ٢٨ ، ونشير إلى أننا سنتوقف أمام الأصول الشعبية فقط.



ينفى - مطلقًا - الخصوصية التى انطوى عليها كل مجال منها بوصفه نمطاً من الممارسة السوسيو - جمالية أو السوسيو - فكرية؛ إذ إن هذه الخصوصية هى التى أسهمت سواء فى مسار تفاعل هذه المجالات أو فى نهاية المرحلة (١٩٤٥ - ١٩٦٧) - فى بلورة علاقاتها التى شكلت - بدورها - نتائج تفاعل هذه الخطابات من ناحية، كما جعلت من تلاقيها تشكيلاً لمرحلة النشأة من ناحية ثانية. ولعل تأمل تلك الناحية الثانية بصفة خاصة أن يكون دالاً أوليًا على اختلاف هذه المرحلة عن المرحلة أو المراحل التى تلتها فى تاريخ الثقافة المصرية.

(١/٢)

تكشف متابعة تاريخ نشأة دراسات التراث الشعبى فى مصر - ومن بينها دراسات الأدب الشعبى بصفة خاصة - عن اقترانها بثورة ١٩١٩؛ حيث نشط الاتجاه الرومانسى الذى دعا بعض رواده - على غرار الاتجاه الرومانسى الغربى - إلى الاهتمام بالشعب(٦)، لاسيما أن بعض الأغانى التى خلعت عليها صفة الشعبية قد لاقت انتشاراً واسعاً خلال ثورة ١٩١٩؛ على ماهو معروف عن أغانى بديع خيرى وألحان سيد درويش. ولقد أدت الجامعة المصرية - الوليدة فى تلك المرحلة - دوراً فى تهيئة فئات من المثقفين للاهتمام بدراسة التراث الشعبى، وهذا ما نتج عن دعوة بعض أبناء الجامعة إلى إعادة النظر فى التراث العربى القديم والوقوف منه موقف الناقد المتأمل الذى يؤصل للجوانب الإيجابية فيه وينفى جوانبه السلبية(٧).

ولعل مسعى الرومانسيين المصريين إلى تقديم أدب مصرى وأدب عصرى، هو الذى دفع بعضهم إلى تقدير الأدب العامى أو الشعبى المصرى والاحتفاء به بوصفه جزءاً (من تاريخ الأدب العربى لاحتوائه على كثير من حركات العقول والأفكار المصرية ولانصباغه بصبغة التفكير المصرى)(٨).

ولأن المنظور التعبيرى/ الرومانسى لم يكن ليفارق أصحاب هذه الدعوة، فإن منطق التعبير السائد فى خطابهم كان يؤصل لنظرة جديدة إلى الأدب - فى عمومه - تراه تعبيراً عن ذات الفرد أو ذات الجماعة أيضًا. وقد مدُّوا تلك النظرة إلى الأدب العامى أو الشعبى فأصبح- ذلك الأدب - لدى أحمد ضيف - على سبيل المثال - (أدل على صور النفوس والحياة العامة والخاصة لأمة من الأمم من الأدب الفصيح المنمق الذى يلتزم فيه الشاعر أو الكاتب طرق الصنعة والتعمل)(٩).

ومن البيِّن أن تلك النظرة قد أدخلت - أولاً - الأدب الشعبى أو العامى فى إطار الأدب فى عمومه لتساوى بين الرسمى أو الفصيح، و الشعبى أو العامى من حيث كونهما أدباً معبراً، ثم رفعت - ثانياً - من قيمة العامى أو الشعبى بوصفه أعلى من الفصيح لخلوه من الصنعة والتكلف، ثم زاوجت - ثالثًا - بين الأدب الشعبى والأدب العامى، وعلى أساس من تلك المزاوجة قُدمت بعض الدراسات المصاحبة التى حققت تلك المزاوجة فى دراسة الزجل(١٠).

وتبلورت فى إطار النقد التعبيرى / الرومانسى دعوة إلى ربط الأدب بالحياة فأنتجت صيغاً نقدية متعددة، كالأدب تعبير عن الحياة والأدب نقد للحياة، وقد أسهمت تلك الدعوة إسهاماً فعالاً فى تهيئة المناخ الثقافى - الاجتماعى المصرى لتقبل دراسات الأدب الشعبى؛ إذ

(٦) انظر: على شلش: **اتجاهات الأدب ومعاركه فى المجلات الأدبية فى مصر (١٩٣٩-١٩٥٢)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، ص ١٠٣.

(٧) انظر مقدمة أحمد مرسى لكتاب عبد الحميد يونس، **دفاع عن الفولكلور**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص ٣.

(٨) انظر مقدمة أحمد ضيف لكتاب : **تاريخ أدب الشعب، نشأته، تطوراته، أعلامه**، تأليف حسين مظلوم رياض ومصطفى محمد الصباحى، مطبعة السعادة، يناير ١٩٣٦، ص ط من المقدمة.

(٩) أحمد ضيف، **المرجع السابق**، ص «ز» من المقدمة.

(١٠) انظر كتاب **تاريخ أدب الشعب** المشار إليه من قبل حيث درس المؤلفان فن الزجل ومثلا له بنصوص معلومة القائل أو مجهولة القائل.

إنها قد نفت المفهوم التقليدى ـ الممتد من التراث العربى القديم ـ الذى كان يتعامل مع الأدب بوصفه صنعة من الصناعات، ووضعت بدلاً منه مفهوماً للأدب بوصفه تعبيراً عن رؤية خاصة للحياة والواقع، مما ترتب عليه تغيير النظرة إلى اللغة التى لم تعد مجرد أداة للتعبير والإبانة فقط، بل أصبحت (كائناً اجتماعياً)(١١).

ومن اللافت أن تلك الدعوة إلى ربط الأدب بالحياة قد تأصلت لدى عدد من النقاد الذين كان بعضهم ـ مثل سلامة موسى ـ من النقاد الاجتماعيين فى مرحلة ما قبل ١٩٤٥، بينما كان بعضهم الآخر ـ مثل أمين الخولى ـ ممن دعوا مبكراً إلى الاهتمام بدراسة الآداب الشعبية العربية، وأسهموا فى الكتابة عنها وشجعوا طلابهم على دراستها.

ومن الواضح أن جهود التعبيريين/ الرومانسيين قد أدت ـ طوال مرحلة الأربعينيات ـ إلى بروز اهتمام لدى بعض الأدباء بالإفادة من النصوص والشخصيات الشعبية فى تشكيل بعض النصوص الروائية والمسرحية، كما جذبت عدداً من أساتذة الجامعة المصرية إلى الإسهام فى الكتابة عن موضوعات الأدب الشعبى، كالسير الشعبية أو الفكاهة فى مصر وغيرها(١٢).

وتشكل مرحلة ما بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ مرحلة جديدة فى تاريخ دراسات الأدب الشعبى؛ إذ نشطت هذه الدراسات، كما بدأ الاهتمام بدراسة الفنون الشعبية المختلفة، ولعل هذا يرجع إلى أن (الدولة دخلت ـ لأول مرة فى تاريخنا ـ ميدان الفنون والعلوم بوصفها راعية وقائدة ومسئولة عن تخطيط أوجه نشاطها والإنفاق عليها)(١٣).

وأثمر توجه الدولة ذاك عن تبلور لون من الاهتمام المؤسسى بجمع التراث الشعبى وتدوينه وتصنيفه، وهذا ما يتجلى فى إنشاء لجنة الفنون الشعبية التابعة للمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية عام ١٩٥٦، وإنشاء مركز الفنون الشعبية التابع لوزارة الثقافة عام ١٩٥٧، وقد بدأ عمله الفعلى فى بدايات عام ١٩٥٨(١٤). ولعل إصدار مجلة الفنون الشعبية بطريقة منتظمة(١٥)، كان وجهاً من وجوه بلورة ذلك الاهتمام المؤسسى بدراسة التراث الشعبى، فى منتصف الستينيات.

وإذا كان اهتمام الجامعة (جامعة القاهرة) بدراسات الأدب الشعبى يشكل لوناً من الاهتمام المؤسسى بتلك الدراسات، فمن الملاحظ أن دراسات الأدب الشعبى قد بدأت فى الجامعة قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ بأكثر من عقد كامل؛ حين قدمت سهير القلماوى دراستها عن ألف ليلة وليلة عام ١٩٤٢. وما بين بدايات الأربعينيات حتى نهاية ١٩٦٧ شهدت الجامعة ترسخ هذا النوع الجديد من دراسات الأدب العربى،ولاسيما فى قسم اللغة العربية بآداب القاهرة؛ حيث حمل عدد من أساتذة هذا القسم عبء تأسيس هذا الفرع الدراسى الجديد، وتقديم الدراسات المختلفة فى إطاره.

إن النظر إلى حصيلة دراسات الأدب الشعبى فى الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧ يكشف عن ذلك التنوع الذى مازها، ويمكن تصنيفها ـ من حيث المجال الغالب على كل صنف منها– إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول: يضم الدراسات التى تناولت السير الشعبية العربية المختلفة أو واحدة منها، وهى: أبو زيد الهلالى (١٩٤٦) لمحمد فهمى عبد اللطيف، وسيرة الظاهر بيبرس (١٩٤٧)، والهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى (١٩٥٠) وكلاهما لعبد الحميد يونس، وفن كتابة السيرة

(١١) أحمد مرسى: مقدمته لكتاب **دفاع عن الفولكلور**، مرجع سابق، ص ٥٤.

(١٢) انظر: على شلش: **اتجاهات الأدب ومعاركه فى المجلات الأدبية فى مصر**، مرجع سابق، ص ـ ص ١٠٣-١٠٤.

(١٣) أحمد رشدى صالح: **تطور الفولكلور العربى فى مصر**، مجلة الطليعة، عدد نوفمبر ١٩٦٧، ص ٦٩، والمقال يحتل الصفحات ٦٩ – ٧٥.

(١٤) انظر: د. محمد الجوهرى: **علم الفولكلور، الجزء الأول، الأسس النظرية والمنهجية**، الطبعة الرابعة، دار المعارف ١٩٨١، ص ١٤٢، ١٦٩.

(١٥) أصدر مركز الفنون الشعبية عددين من دورية **الفنون الشعبية** عامى ١٩٥٩ و ١٩٦٠، ثم أخذت تصدر بطريقة منتظمة فى النصف الثانى من الستينيات.

الشعبية (١٩٦١) لمحمود ذهنى وفاروق خورشيد، و أضواء على السير الشعبية (١٩٦١) لفاروق خورشيد و سيرة الأميرة ذات الهمة (١٩٦٥) لنبيلة إبراهيم[١٦] وسيرة عنترة لمحمود ذهنى (١٩٦١).

القسم الثانى: يضم الدراسات التى تناولت القصص الشعبى أو الحكايات الشعبية، ويتمثل فى دراسة سهير القلماوى ألف ليلة وليلة التى صدرت عام ١٩٤٣، وكذلك فى الفقرات التى خصصها شكرى عياد لتناول بعض جوانب بطل السيرة وبطل بعض أنماط الحكاية الشعبية، وذلك فى كتابه البطل فى الأدب والأساطير الصادر عام ١٩٥٩[١٧]. ويمكن أن يضاف إلى هذا القسم دراسة إبراهيم حمادة وتحقيقه لنصوص خيال الظل التى كتبها ابن دانيال، وقد صدرت هذه الدراسة عام ١٩٦٣.

القسم الثالث: يضم الدراسات التى تناولت عدة أشكال شعبية سواء كانت أشكالاً قصصية وسيرية متنوعة، أو أشكالاً شعرية، ومن أهم هذه الدراسات: "قصصنا الشعبى (١٩٤٧) لفؤاد حسنين الذى جمع بين دراسة بعض السير الشعبية كالهلالية، ودراسة بعض القصص والحكايات الشعبية، ودراسة خيال الظل بوصفه فناً شعبيًا. ودراستى أحمد رشدى صالح الأدب الشعبى (١٩٥٤)، وفنون الأدب الشعبى (١٩٥٦). ودراسة شوقى عبد الحكيم أدب الفلاحين الصادرة فى عام ١٩٥٧، ثم دراسة نبيلة إبراهيم أشكال التعبير فى الأدب الشعبى الصادرة فى عام ١٩٦٦ والتى جمعت فيها بين دراسة الأسطورة واللغز والحكاية الشعبية والحكاية الخرافية من ناحية، والأغنية الشعبية والمثل الشعبى من ناحية أخرى.

وثمة دراسات مختلفة تناولت الشعر الشعبى، ولاسيما الزجل الذى يبدو أقرب إلى الأدب العامى لا الأدب الشعبى[١٨]، وثمة بعض الدراسات أو الرسائل الجامعية التى لم تنشر، وكذا المقالات المنشورة فى الدوريات المختلفة[١٩].

إن تأمل الأقسام السابقة يكشف لنا عن عدد من الملاحظات التى تفيد فى تفسير إمكانات إفادة الإبداعات المسرحية ودراسات النقد المسرحى منها، وأبرز هذه الملاحظات هى:

- غلب على دراسات الأدب الشعبى (١٩٤٥- ١٩٦٧) الاهتمام بدراسة السير الشعبية العربية، فى المرتبة الأولى، بينما كانت دراسة القصص الشعبية فى المرتبة الثانية. وهذان الشكلان الشعبيان يتيحان لكاتب المسرح إمكانات الإفادة منهما فى تشكيل نصوصه المسرحية؛ إذ يتضمنان إمكانات درامية غنية سواء على مستوى الشكل الكلى فى نصوصها، أو على مستوى العناصر الجزئية المسهمة فى الشكل كالشخصية وبناء الحدث، وفى هذا يختلفان عن الأشكال الشعبية الأخرى كالأغنية والمثل، التى لا يمكن لكاتب المسرح إلا أن يوظفها توظيفاً جزئياً فى سياقات تشكيل نصه المسرحى.

- غلب على دراسات الأدب الشعبى تناول النصوص المكتوبة، بينما لم يكن الاهتمام بدراسة النصوص الشفاهية والحية كبيراً، وتركز ذلك الاهتمام فى درس نصوص الأغانى بصفة خاصة، على حين كان الاهتمام بدراسة أداء السيرة الشعبية- على سبيل المثال- محدوداً؛ على نحو ما يتجلى فى بعض المواضع التى تناول فيها عبد الحميد يونس الأداء ودور الراوى وعلاقته بالمتلقى[٢٠].

- قدم بعض دارسى الأدب الشعبى اجتهادات سابقة بوقت طويل لاجتهادات نقاد المسرح فيما يتعلق بكون بعض الأشكال الشعبية أشكالاً مسرحية. والمثال البارز لذلك ما

(١٦) ينبغى أن نوضح أننا نشير إلى تاريخ تقديم الدراسات الجامعية إذا كانت قد نشرت قبل ١٩٦٧.

(١٧) انظر: شكرى عياد: **البطل فى الأدب والأساطير**، الطبعة الثانية، دار المعرفة، ١٩٧١، مواضع متفرقة من ص- ص ٨٩- ١٣٥.

(١٨) من هذه الدراسات: **الزجل فى الأندلس**، لعبد العزيز الأهوانى، ١٩٥٧، **والشعر الشعبى العربى** لحسين نصار ١٩٦٢. وكذا الفصول التى خصصها أحمد رشدى صالح للزجل وغيره من أشكال الشعر الشعبى، وذلك فى دراسته **فنون الأدب الشعبى** الصادرة عام ١٩٥٦.

(١٩) حول هذه الإسهامات المختلفة يمكن مراجعة المصادر التالية:
- على شلش: **اتجاهات الأدب ومعاركه فى المجلات الأدبية فى مصر (١٩٣٩-١٩٥٢)**، مرجع سابق، ص- ص ١٠٣ ١٠٤.
- أحمد رشدى صالح: **تطور الفولكلور العربى فى مصر**، مجلة الطليعة، عدد نوفمبر ١٩٦٧، ص- ص ٦٩-٧٥.
- محمد الجوهرى: **علم الفولكلور**، الجزء الأول، مرجع سابق، ص- ص٢٠٠- ٢٠٧.

(٢٠) انظر- على سبيل المثال- عبد الحميد يونس: **الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى**، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٦، ص- ص ١٥٢-١٥٤.

قدمه فؤاد حسنين فى دراسته لنصوص خيال الظل؛ إذ انطلق من أنه (فن مسرحى) وأنه لون من (قصصنا الشعبى المسرحى)، ووصف نصوصه بأنها (مسرحيات مصرية) وأنها (مسرحيات هزلية). وأشار عدة مرات إلى الطرائق التى استخدمها ابن دانيال فى بناء (شخصيات مسرحياته)، والتفت إلى الكيفية التى كان يتم بها أداء هذه النصوص وعرضها. وإذا كان قد كرر وصفه لهذه النصوص بأنها تقدم صورة من العصر الذى كتِبت فيه، وتعرض (صورة من صور الحياة المصرية والتفكير المصرى)- فإنه قد انتهى فى دراسته لنص المتيم إلى التمييز الواضح بين شعر هذه البابة وشعر الغزل العربى، كاشفًا ـ من منظور وظيفى واضح ـ عن وجوه المغايرة التى ينطوى عليها شعر المتيم إذ هو (شعر قُصِد منه إلى جانب التمثيل والغناء اللهو والمرح. فهو شعر غنائى تمثيلى هزلى وضِع لمسرح خاص وهو مسرح (خيال الظل) المصرى، وصيغ فى أوزان خاصة يتفق تقطيعها و ألحان المسرحية الموسيقية)(٢١).

ولعل تلك الملاحظات السابقة أن تكشف عن أسبقية دراسات الأدب الشعبى فى تناول بعض الأشكال الشعبية التى تفيد فى تأصيل المسرح العربى ـ إنما كانت ـ هذه الأسبقية ـ ضرورة تاريخية ومنطقية تسبق تحول التأصيل إلى تيار إبداعى فى المسرح المصرى فى الخمسينيات والستينيات.

(١/٣)

إذا كانت حركة دراسة أشكال الأدب الشعبى قد اشتد عودها وأثمرت كثيراً بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، فإن معاينة نصوص المسرح المصرى (١٩٤٥- ١٩٦٧) تكشف بوضوح عن أن ثمة تياراً من المسرحيات التى قدمها عدد من كتاب المسرح ـ منذ منتصف الخمسينيات ـ سعوا فيها إلى الإفادة من التراث الشعبى فى تجلياته المختلفة؛ سواء فى أشكاله الجمالية أو فى بعض الجذور الدرامية والأدائية فيه، أو فى بعض تيماته الفنية. وقد وصف على الراعى هذا التيار بأنه تيار (المسرحية التراثية التى تفيد من مأثورات الشعب فى الصيغة والمضمون المسرحيين)(٢٢).

ويمكن رصد مسرحيات هذا التيار على النحو التالى:

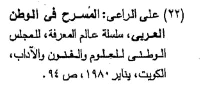
ـ الصفقة (١٩٥٦)، ويا طالع الشجرة (١٩٦٢)، وشمس النهار (١٩٦٤)، وكلها من مسرحيات توفيق الحكيم.

ـ حلاق بغداد (١٩٦٣)، وعلى جناح التبريزى وتابعه قفة (١٩٦٤)، والزير سالم (١٩٦٧)، وكلها لألفريد فرج.

ـ شفيقة ومتولى (١٩٦٣)، والمستخبى (١٩٦٣)، وحسن ونعيمة (١٩٦٤)، وهى جميعاً من تأليف شوقى عبد الحكيم.

- الفرافير (١٩٦٤)، وهى ليوسف إدريس.
- وابور الطحين (١٩٦٤)، وهى لنعمان عاشور.
- اتفرج يا سلام (١٩٦٥)، وهى لرشاد رشدى.
- ياسين وبهية (١٩٦٦)، وآه يا ليل آه يا قمر (١٩٦٦)، وهما لنجيب سرور.
- ليالى الحصاد (١٩٦٦)، وهى لمحمود دياب.

(٢١) فؤاد حسنين: **قصصنا الشعبى**، الطبعة الأولى، دار الفكر العربى، ١٩٤٧، ص ٩٧. ويجدر بنا أن نشير إلى أن كل العبارات والجمل التى وضعناها بين الأقواس فى هذه الفقرة من دراستنا قد وردت فى كتاب حسنين فى عدد من الصفحات التى درس فيها نصوص خيال الظل، وهى الصفحات: ٧٨، ٨١، ٨٢، ١٠٤. وقد درس حسنين نصوص خيال الظل فى الصفحات ٧٨- ١١٨.


(٢٢) على الراعى: **المسرح فى الوطن العربى**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للعلوم والفنون والآداب، الكويت، يناير ١٩٨٠، ص ٩٤.





ـ أدهم الشرقاوى (١٩٦٤)، وهى لنبيل فاضل.

ـ حبظلم بظاظا (١٩٦٧)، وهى لفاروق خورشيد.

وبقطع النظر عن تحليل طرائق التشكيل الجمالى التى تجلت فى تلك النصوص فإن من المفيد تقديم الملاحظات التالية:

ـ أتت محاولات كُتَّاب المسرح للإفادة من التراث الشعبى عامة، وأشكال الأدب الشعبى، خاصة، فى سياق مناخ عام توجهت فيه السلطة نحو جماهير الشعب، وحاولت أن تتيح لهذه الجماهير ـ التى حُرمت طويلاً من تعرف الأنواع الأدبية الحديثة ـ إمكانية الاتصال بتلك الأنواع الجديدة، ولعل تبلور ذلك المناخ العام ـ فى إطار المجتمع المصرى ـ منذ الخمسينيات هو الذى يفسر من ناحية استجابة كاتب كتوفيق الحكيم إلى هذا المناخ فى بعض أعماله، وكذا إسهام أكثر من كاتب من كتَّاب الخمسينيات (مثل نعمان عاشور، ورشاد رشدى) فى الاستجابة ذاتها، ولكن الملاحظ من ناحية ثانية ـ أن التجارب العملية فى مجال استلهام التراث الشعبى والفنون الشعبية فى العروض المسرحية آنذاك كانت (أسبق إلى الظهور من الدعوات النظرية. فتقدمت مثلا تجربة : يا ليل يا عين لعرض وتجسيد الأدب الشعبى على شكل مسرح ورقص شعبى (١٩٥٦) ومسرحية : حلاق بغداد (١٩٦٣-١٩٦٤)، وفرقة رضا للرقص الشعبى والفرقة القومية للفنون الشعبية (ابتداء من ١٩٦٣) (جميع الدعوات النظرية التى دعت إلى خلق مسرح شعبى فى المضمون والصيغة معاً)[٢٣].

ـ كان كتَّاب جيل الستينيات ممثَّلين فى محمود دياب وشوقى عبد الحكيم ونجيب سرور، هم أكثر كتَّاب المسرحية التراثية– حسب تعبير على الراعى– إسهاماً فى تقديم ذلك النمط المسرحى الجديد، وذلك ما يوجب ضرورة التمييز بين توجهاتهم الجمالية والأيديولوجية من ناحية، وتوجهات بعض الكتَّاب الذين شاركوهم أحياناً الاهتمام بتقديم مسرحيات تنتمى إلى ذلك التيار (من أمثال : توفيق الحكيم ورشاد رشدى بصفة خاصة) من ناحية أخرى.

ـ اشتداد حركة هذا التيار فى مرحلة الستينيات لا يرجع إلى مجرد التأثر بتوجهات السلطة فقط، بل يعود أيضاً إلى ما طرحته دعوة يوسف إدريس ـ فى يناير ١٩٦٤ ـ من ضرورة السعى إلى خلق مسرح مصرى ينبع من البيئة المصرية، ومحاولته تحديد أهم سمات السامر المصرى بوصفه شكلاً من أشكال التمسرح/ المسرح الذى عرفته مصر جيداً، والذى يختلف ـ فيما يرى إدريس ـ عن أشكال المسرح الغربى[٢٤].

ـ غلب على تلك المسرحيات استلهام أشكال السير والقصص والحكايات الشعبية، أو استلهام عناصر فنون الفرجة الشعبية كالسامر وخيال الظل. ولعل النمط الأول من ذلك الاستلهام يشير ـ بطريقة غير مباشرة– إلى أن توجه دراسات الأدب الشعبى ـ فى المرتبة الأولى– نحو السير الشعبية إنما كان يمثل خطوة مهمة أسهمت ـ بطريقة غير مباشرة أيضاً ـ فى لفت كتَّاب المسرح ـ آنذاك ـ إلى إمكانات الإفادة منها فى تشكيل النصوص المسرحية وطرائق العرض المسرحى.

وبقدر ما كشفت الفقرات السابقة عن عنصرين أساسيين من العناصر المسهمة فى تكوين إشكالية التأصيل، وهما دراسات الأدب الشعبى وتيار التأصيل فى المسرح المصرى

(٢٣) على الراعى: **المرجع السابق**، ص ٩٣، ونشير إلى أن الأقواس داخل الاقتباس المنقول هكذا فى الأصل.

(٢٤) انظر: يوسف إدريس: **نحو مسرح عربى**، لا مكان للطبع، ١٩٧٤، والجدير بالملاحظة أن المقالات التى قدمت دعوة إدريس إلى مسرح مصرى، قد نُشرت للمرة الأولى بمجلة الكاتب أعداد يناير، وفبراير، ومارس ١٩٦٤ تحت عنوان **نحو مسرح مصرى**.

فى الخمسينيات والستينيات، فإن إضاءة تلك الإشكالية تتطلب الوقوف أمام اتجاه النقد الاجتماعى المصرى.

(١/٤)

يشكل اتجاه النقد الاجتماعى واحداً من اتجاهات مؤسسة النقد المسرحى فى مصر (١٩٤٥-١٩٦٧)، والأساس الجامع الذى ينطلق منه ممثلو ذلك الاتجاه فى خطابهم النقدى هو تصور أن المسرح اجتماعى، إن من حيث مهمته وإن من حيث ماهيته. ويعد تواتر ذلك الأساس فى خطابات نقاد هذا الاتجاه هو المعيار الفارق بين خطابهم وخطابات الاتجاهات الأخرى المعاصرة لهم والتى كان بعضها يعوِّل، أحيانًا، على فهم اجتماعى ما للظواهر أو الكتابات المسرحية، على نحو ما نجد لدى بعض ممثلى اتجاه النقد التفسيرى[٢٥].

ويضم اتجاه النقد الاجتماعى عدداً كبيراً من النقاد، هم:

سلامة موسى (١٨٨٧- ١٩٥٨)، وزكى طليمات (١٨٩٥-١٩٨٢)، ومحمد مفيد الشوباشى (١٨٩٩ ـ ١٩٨٤)، ومحمد مندور (١٩٠٧-١٩٦٥)، وعبد الفتاح البارودى (١٩١٣- ١٩٩٦)، ولويس عوض (١٩١٥-١٩٩٠)، وعبد القادر القط (١٩١٦-٢٠٠٢)، وشكرى عياد (١٩٢١- ١٩٩٩)، وعلى الراعى (١٩٢٠-١٩٩٩)، ومحمود أمين العالم (١٩٢٣-)، وسعد أردش (١٩٢٤ ـ)، وأحمد عباس صالح (١٩٢٦-)، وفؤاد دوارة (١٩٢٨- ١٩٩٦)، وعلى متولى صلاح (؟-؟)، ورجاء النقاش (١٩٣٤-)، وكمال عيد (١٩٣١-)، وأمير اسكندر (١٩٣١-)، وغالى شكرى (١٩٣٥ ـ ١٩٩٨)، وصبحى شفيق (؟ -)، وصبرى حافظ (١٩٣٨-)، وفاروق عبد القادر (١٩٣٩-)، وسامى خشبة (١٩٣٩-).

ويمكن التفريق المبدئى بين تيارين مختلفين فى إطار ذلك الاتجاه، طبقًا لمفهوم المجتمع الذى يرتكن إليه كل منهما؛ فثمة تيار وضعى يرى المجتمع ظاهرة ماثلة فى المؤسسات الاجتماعية، والعادات، والتقاليد. وبذلك يجعل ممثلو هذا التيار المجتمع نتاجًا للتغيرات الاقتصادية أو السياسية الجزئية، وكذا نتاجًا للتغيرات الثقافية الجزئية، ويشكل معظم أولئك النقاد التيار الوضعى. على حين تبنى بعض نقاد ذلك الاتجاه أمثال : محمود أمين العالم، ومحمد مفيد الشوباشى، ولويس عوض فى كتاباته (١٩٤٦-١٩٥٣)، وغالى شكرى، وكمال عيد المفهوم الماركسى للمجتمع. ووفق هذا المفهوم يتشكل المجتمع من بنيتين مختلفتين متجادلتين هما: البنية التحتية التى تتكون من قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج وأنماط الإنتاج. والبنية الفوقية التى تضم كل النتاج الفكرى والإبداعى والثقافى، الناتج عن البنية الأولى، أو المنعكس عنهما لدى بعض اتجاهات الفكر الماركسى، أو الموازى لها لدى اتجاهات أخرى منه[٢٦].

وثمة معياران آخران ولكنهما قلقان للتمييز بين نقاد هذا الاتجاه، وهما معيار الجيل ومعيار المراحل النسبية فى إطار مرحلة حيوية هذا الاتجاه (١٩٤٥ ـ ١٩٦٧). وطبقاً لمعيار الجيل يمكن ملاحظة انقسام نقاد هذا الاتجاه إلى ثلاثة أجيال مختلفة: الجيل الأول ويمثله سلامة موسى، وعبد الفتاح البارودى، وزكى طليمات، ومحمد مندور و لويس عوض. بينما يضم الجيل الثانى عدداً كبيراً من أولئك النقاد أمثال: محمود أمين العالم، وعبد القادر القط، وشكرى عياد، وأما الجيل الثالث فيضمُّ عدداً من النقاد، منهم رجاء النقاش، وغالى شكرى، وأمير اسكندر.

(٢٥) حول هذا الاتجاه يمكن مراجعة دراستنا: **خطاب النقد المسرحى التفسيرى عند شوقى ضيف: الصيغ والعمليات النقدية**، مجلة كلية الآداب ـ جامعة القاهرة، عدد يوليو ٢٠٠٠، ص- ص ٣٣٥- ٣٦٤.



(٢٦) حول مواقف اتجاهات النقد الماركسى من مسألة العلاقة بين البنيتين التحتية والفوقية، يمكن مراجعة دراسة تيرى ايجلتون: **الماركسية والنقد الأدبى**، ترجمة جابر عصفور، فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث، يونيه ١٩٨٥، ص- ص ٢٠- ٤٣.

وأما معيار المراحل النسبية فى إطار المرحلة الكلية (١٩٤٥-١٩٦٧) فيعتمد على بروز تغير واضح داخل خطاب أولئك النقاد، يرتبط بالتغيرات التى حلت بالواقع الاجتماعى المصرى، ومن هنا يمكن رصد ثلاث مراحل داخلية هى: مرحلة ١٩٤٥-١٩٥٣، ومرحلة ١٩٥٤-١٩٥٨، ثم مرحلة ١٩٥٩ - ١٩٦٧. وهى مراحل تقريبية ومتداخلة أيضاً.

وإذا كان المعياران السابقان تقريبيين فإن درس خطاب أولئك النقاد كاشف عن دورهما فى تجلية التغيرات الجزئية والكلية التى تمت فى عناصره أو مساراته المتعددة. وإذا كان خطاب أولئك النقاد قد مضى فى مسارات ثلاثة هى: التأسيس أى محاولة تحديد العناصر الأساسية المتكررة فى الأشكال المسرحية المختلفة، والتجريب؛ أى تأطير محاولات الإفادة من الأشكال التجريبية فى المسرح الغربى فى مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية[٢٧]، ثم التأصيل بالمعنى الذى حددناه فى فقرات سابقة فإن درس جزئيات التأصيل فى ذلك الخطاب كاشف فى تجلياته المختلفة عن طبيعة العلاقة بين دراسات الأدب الشعبى والنقد المسرحى.



(٢)

إن النظر إلى خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعى يكشف عن أن مصطلح التأصيل بوصفه تأطيراً شاملاً للعلاقة بين المسرح العربى وأشكال الأداء التمثيلية الشعبية، وبوصفه كشفاً عن العلاقات الجمالية التشكيلية بين هذين النمطين الفنيين لم يرد سوى مرات قليلة فى ذلك الخطاب. والملاحظ أن ذلك الورود تبدى فى مرحلتى الخمسينيات والستينيات، فقد ورد بداية فى بعض كتابات عبد الفتاح البارودى[٢٨] ثم تكرر وروده هو أو مشتقاته لدى زكى طليمات فى فترة متأخرة من مرحلة (١٩٤٥-١٩٦٧)؛ حيث جعل من التأصيل سعياً إلى تثبيت المسرح فى المجتمع العربى، وإن أسند ذلك التثبيت إلى الدولة بوصفها مؤسسة أو مؤسسات تدير الحياة الفنية فى مصر[٢٩].

ولقد جعل طليمات من الأصيل صفة مناقضة للحديث أو الطارئ أو الوافد، ومن ثم أصبح الأصيل هو الثابت، المستقر، الممتد تاريخياً فى المجتمع، ومن هنا نفى الأصالة بالمعنى الذى طرحه عن المسرح العربى إذ كرر القول بأن (من الحديث المعاد أن نقرر أن المسرح باللسان العربى ليس فناً أصيلاً فى الأدب وفى المجتمع العربى) [٣٠].

وإذا كان طليمات بذلك قد أكد عدم وجود المسرح ليس فى الأدب العربى فقط، بل فى المجتمع العربى أيضاً، مما يشير إلى تصور قار فى خطابه عن أن المسرح ليس مجرد ظاهرة أدبية، بل هو ظاهرة اجتماعية فإن اللافت أن التأصيل عنده قد انصرفت دلالته إلى تثبيت ذلك الطارئ والوافد فى المجتمع العربى.

ولكن قلة ورود مصطلح التأصيل فى خطاب أولئك النقاد لا تنفى مطلقاً أن كثيراً من الجوانب المرتبطة بالتأصيل والمُشَكِّلة له قد تواترت فى ذلك الخطاب، وتتبع تلك الجوانب من ذلك الإطار العام الذى يجمع بين دلالات الأصالة والتأصيل فى الفكر العربى الحديث؛ ففى ذلك الإطار يلتقى تأصيل المسرح العربى بتلك الدلالات فى التعبير (عن مستويات من الوعى بخطر الذوبان وفقدان الهوية من خلال الإبقاء على أشكال التبعية للغير، من ناحية، وفى العمل على مواجهة هذا الوضع من ناحية ثانية، بطرق اختلفت باختلاف مستويات هذا الوعى المرتبط بدوره بأنواع المنطلقات والرؤى للذات والآخر فى إطار العصر) [٣١].

(٢٧) حول موقف هؤلاء النقاد من التأسيس و التجريب انظر: سامى سليمان أحمد: **الخطاب النقدى والأيديولوجيا: دراسة للنقد المسرحى عند نقاد الاتجاه الاجتماعى فى مصر (١٩٤٥- ١٩٦٧)**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٢.

(٢٨) انظر، عبد الفتاح البارودى: **مشكلة المسرح فى العهد الجديد**، مجلة الثقافة، عدد ٢٩ سبتمبر ١٩٥٢، وانظر أيضًا مقالته: **رسالة المسرح فى العهد الجديد**، مجلة الثقافة، عدد ٢٠ أكتوبر ١٩٥٢.

(٢٩) انظر، زكى طليمات: أ- **مفاهيم مسرحية للمناقشة: هل بدأ المسرح العربى بداية خاطئة**، مجلة المجلة عدد يناير ١٩٦٧، ص-ص ٥٦- ٦١.

ب- **مفاهيم مسرحية للمناقشة**، مجلة المجلة، عدد مايو ١٩٦٧، ص-ص ٢٩- ٣٥.

(٣٠) انظر: زكى طليمات: **مفاهيم مسرحية للمناقشة: هل بدأ المسرح العربى بداية خاطئة**، مجلة المجلة، عدد يناير ١٩٦٧، ص ٥٧.

(٣١) محمد المديونى: **إشكاليات تأصيل المسرح العربى**، مرجع سابق، ص-ص ١٣٤- ١٣٥.

وقد تبدت فى خطاب أولئك النقاد جوانب التأصيل المختلفة عبر محورين أساسيين يختلفان من حيث أسبقية أحدهما على الآخر من الناحية الزمنية، بينما يتقاطعان عبر مسار ذلك الخطاب فى تحولاته المختلفة، وفى الدلالة العامة لهما، وهذان المحوران هما : التأسيس والتراث. ففى المحور الأول ثمة إقرار واضح يسرى فى مجمل نصوص هذا الخطاب، ولدى أجياله المختلفة مؤداه أن الأشكال المسرحية النموذجية إن هى إلا أشكال أوروبية، ويتجاوب هذا الإقرار مع ماتبدى فى درس ماهية المسرح لديهم من إلحاحهم على تحديد العناصر العامة للشكل المسرحى تحديداً يستند بالأساس إلى نماذج مختلفة من المسرح الأوروبى فى عصوره المختلفة(٣٢).



ومن اللافت أن تأصل المسرح العربى فى مصر، من منتصف الخمسينيات، والتعرف على نموذج مسرح بريشت بوصفه نموذجاً تجريبيًا يستلهم، فى بعض جوانبه، تقنيات جمالية مستقاة من المسرح الأسيوى المختلف فى ماهيته عن أشكال المسرح الغربى قد أديا معاً إلى اهتزاز ذلك الإقرار لدى البعض من نقاد الجيل الثالث بصفة خاصة؛ حيث برز لدى رجاء النقاش، على سبيل المثال، تقديم إشارات متعددة عن بعض الأشكال المسرحية غير الأوروبية، على نحو ما يتجلى فى تكراره الحديث عن مسرح طاغور واعتماده على التراث الشعبى الهندى(٣٣).

ولكن هذا الاهتزاز كان يتصل بعمق بالمحور الثانى، وهو مفهوم التراث لدى منتجى هذا الخطاب؛ إذ من الملاحظ أن ثمة تغيراً واضحاً فى مفهوم التراث لديهم قد أخذ يتجلى فى خطابهم، فإذا كان مندور فى المرحلة الأولى لنقده (١٩٤٤-١٩٥٤). يكاد يقصر التراث العربى على التراث الفصيح فقط، بينما كان لويس عوض فى المرحلة ذاتها يؤكد ضرورة الاحتفاء بالتراث الشعبى المصرى ويجعل من استلهامه أساساً من أسس التجديد من منظور أنه (ما من بلد حىٍّ إلا وشبت فيه ثورة أدبية شعبية هدفها تحطيم لغة السادة المقدسة وإقرار لغة الشعب العامية أو الدارجة أو المنحطة)(٣٤) فإن نقاد ذلك الاتجاه قد أخذ يستقر فى خطابهم منذ منتصف الخمسينيات منظور جديد للتراث العربى يجعل من التراث الشعبى جانباً معترفاً به من التراث العربى القديم، والحى أيضًا. وقد نتج ذلك المنظور الجديد عن تقاطع خطاب أولئك النقاد مع خطاب دارسى الأدب الشعبى؛ إذ إن دارسى الأدب الشعبى هم الذين سبقوا بالدعوة إلى النظر إلى التراث الشعبى العربى بوصفه جزءاً من التراث العربى القديم والحى، وقد بنوا ذلك على أساس عراقة الآداب الشعبية التى (تحفظ لنا ذخيرة وافية، نستطيع بدراستها أن نعرف الحياة الذهنية والروحية لأسلافنا الأقدمين)(٣٥). وتفضى تلك العراقة لديهم إلى تصور التراث الشعبى بوصفه الذاكرة الحية التى تختزن ثقافة الجماعة فى عصورها المختلفة. إذ (ما من أثر من آثار الأدب الشعبى إلا وجدنا فيه رواسب نفسية موغلة فى القدم تعود إلى عهد العشائر البدائية فى العصر الحجرى وما قبله، وهو إلى جانب الروايات العملية فى الآثار والنقوش أصدق فى الدلالة على نفسية الشعب من الوثائق والأضابير وروايات الإخباريين وأصحاب الحوليات والتاريخ)(٣٦).

وقد أفضى ذلك المنظور لدى دارسى الأدب الشعبى دعوة إلى ضرورة ضبط (مفهوم التراث حتى يستوعب الحلقات الشعبية التى صدرت عمن صاغوا الحضارة بالفكر واليد معاً)(٣٧).

(٣٢) انظر: سامى سليمان أحمد: **الخطاب النقدى والأيديولوجيا**، مرجع سابق، فصل ماهية المسرح، ص- ص ١٨٣ - ٢٧٦.

(٣٣) انظر: رجاء النقاش: **فى أضواء المسرح**، دار المعارف ١٩٦٥، ص-ص ٩١-٩٢.

(٣٤) لويس عوض: **بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة**، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ١٣ من المقدمة. والجدير بالذكر هنا أن الطبعة الأولى من هذا الديوان قد صدرت سنة ١٩٤٧.

(٣٥) أحمد رشدى صالح: **الأدب الشعبى**، الطبعة الثالثة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧١، ص ٢١. وقد صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٥٤.

(٣٦) عبد الحميد يونس: **الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى**، مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٦، ص ٤ من التمهيد.

(٣٧) عبد الحميد يونس: **خيال الظل**، المكتبة الثقافية، عدد ١٢٨، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣، ص- ص ٦-٧.

وقد انتقل هذا التصور إلى خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعى، وإن اتضحت فاعليته لدى الجيل الثالث خاصة؛ فالنقاش على سبيل المثال يقرر أن مفهوم التراث القديم لا يعنى فقط (ما كتبه الجاحظ وغيره من أدباء العرب) [٣٨]، بل يعنى أيضاً (الأدب الشعبى بما فيه من قصص وحكايات وما فيه من نصوص ثمينة مثل ألف ليلة وليلة)[٣٩].

وتلاقى المحوران السابقان (التأسيس وتعديل مفهوم التراث) فى بنية خطاب أولئك النقاد وضعيين كانوا أو ماركسيين، وإن كان عند الوضعيين أكثر وضوحاً على ما سيتبدى فى فقرات تالية. ومن المهم فى هذا الموضع الإشارة إلى تأثير هذا التلاقى على توجيه مسار التأصيل فى خطاب أولئك النقاد. فإذا كان خطاب هؤلاء النقاد قد أبرز خلو الأدب العربى القديم من المسرح بأشكاله الأوروبية الفصيحة المقننة، وتعددت فى ذلك التفسيرات الجزئية والمثالية التى قدمها بعض نقاد هذا الاتجاه؛ ولاسيما نقاد الجيل الأول[٤٠] فإن إعطاء التراث الشعبى والأدب الشعبى فاعلية لا تقل عن فاعلية التراث والأدب الفصيحين قد ولّد لدى معظم هؤلاء النقاد تصوراً جديداً مؤداه أن الأدب والتراث الشعبى العربى لا يخلوان من عناصر أو أشكال تمثيلية مختلفة.

ولقد تجلى هذا التصور لدى نقاد مختلفين من هذا الاتجاه تجليات متنوعة تتراوح بين الطرح العام الذى لا يحدد عناصر تمثيلية أو درامية ملموسة[٤١]، والطرح الأقل عمومية الذى يلتمس بعض العناصر التمثيلية أو الدرامية فى بعض أشكال الأدب الشعبى[٤٢]. بينما كان أشمل طرح هو الذى قدمه زكى طليمات حيث أكد أن الشرق العربى قد عرف كثيراً من (ألوان العرض الجماهيرى والظاهرات التعبيرية القائمة على الكلام والحركة) [٤٣]. ثم حدد هذه الألوان بأنها شاعر الربابة، والحكّاء، ومضحك المولد والقصور، والمساخر المرتجلة، و القراقوز وخيال الظل، ثم السامر[٤٤]. وإذا كان طليمات قد ركز على السامر بصفة خاصة حيث أفاض فى الحديث عن ملامحه[٤٥] مما يشير إلى التأثير المباشر لدعوة يوسف إدريس (١٩٦٤) إلى النظر إلى السامر بوصفه شكلاً مسرحياً مصرياً[٤٦]، فإن طليمات قد ردّ هذه الألوان إلى ما أسماه الغريزة التمثيلية (التى تقف خلف فن المسرح وتؤلف نسيجه الأول، وتقوم على ملكات التقليد والمحاكاة، وعلى هذه النزعة الخفية إلى الاستعراض وإثبات الذات، والتى هى معين النفس على التعبير، هذه الغريزة لم يختص بها شعب دون شعب آخر من أهل الأرض، وذلك لأنها غريزة أصيلة فى الإنسان) [٤٧]. وقد حدد طليمات المهمة التى كانت تقوم بها تلك الألوان فى التسلية والترفيه عن الجمهور[٤٨].

وبعيداً عن مناقشة جزئيات النتيجة التى انتهى إليها طليمات، فإن النتيجة ذاتها تكاد تبلور مسعى كثير من نقاد هذا الاتجاه إلى إثبات وجود أشكال تمثيلية فى التراث الشعبى العربى. وتشكل هذه النتيجة المقدمة المنطقية فى جانب من جوانب هذا الخطاب لدعوة الكاتب المسرحى المصرى إلى الإفادة من تلك الأشكال، وهذا ما سيتجلى بوضوح عند تبيان تأثير التأصيل على ماهية المسرح ومهمته ولغته عند أولئك النقاد.

(٢/٢)

طرح نقاد الاتجاه الاجتماعى صيغاً نقدية متعددة تؤطر المهام الاجتماعية التى يؤديها أو يمكن أن يؤديها المسرح، ومنها صيغ الواقعية، والواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية، والالتزام وغيرها[٤٩]. ولما كانت تلك الصيغ تقوم فى جوهرها على الكشف

(٣٨) رجاء النقاش: فى **أضواء المسرح**، سلسلة اقرأ، دار المعارف، ١٩٦٥، ص ٨٥.

(٣٩) رجاء النقاش: **المرجع السابق** ص ٨٥.

(٤٠) كان من الطبيعى أن يواجه نقاد الجيل الأول، خاصة، السؤال عن غياب المسرح عن الأدب العربى القديم، وقد تعددت إجاباتهم، فرأى مندور أن السبب يرجع إلى غلبة الخطابية والنغمة الحسية على الشعر العربى بالإضافة إلى التعارض بين الديانة اليونانية التى تقوم على تعدد الآلهة وبين الإسلام.

ـ انظر مندور: **مسرحيات شوقى**، طبع نهضة مصر، دون تاريخ، ص ـ ص ٣ – ١٣.

ـ مندور: **المسرح**: الطبعة الثالثة، دار المعارف، ١٩٨١، ص ـ ص ١٤ – ١٩.

ـ بينما رأى لويس عوض أن العقلية المصرية عقلية تسيطر عليها الحاسة الملحمية التى تميز بحدة بين الخير والشر، وبذا تبتعد عن أن تكون عقلية درامية ترى التناقضات فى الأشياء والظواهر. انظر لويس عوض: **المسرح المصرى**، دار إيزيس للطباعة ١٩٥٤، مواضع مختلفة.

ـ على حين رأى زكى طليمات – فى فترة متأخرة – أن أسباب عدم قيام المسرح فى الأدب والمجتمع هى:افتقاد الشعر العربى القديم وحدة الموضوع التى هى العنصر الاساسى – عند طليمات – الذى يجب تحققه فى المسرحية. وغلبة الأسلوب التقريرى، أسلوب السرد والحكى على الأدب العربى القديم، بينما يقوم المسرح على أسلوب الحوار. وغلبة الأهداف الوعظية المباشرة من وعد ووعيد، أو ترغيب وترهيب على القصص العربية القديمة مكتوبة كانت أم شفاهية، بينما يسعى المسرح – بطريقة غير مباشرة – إلى تحقيق أهداف مختلفة.

ـ انظر زكى طليمات: **مفاهيم مسرحية للمناقشة**، مرجع سابق.

عن المنشأ الاجتماعي للمسرح، وجعله أساساً لتأطير مهامه الاجتماعية فقد كان ذلك سبباً فى تولد إشكالات التأصيل داخل خطاب أولئك النقاد.

وتكشف معاينة نصوص أولئك النقاد فى المرحلة الأولى أن بعضهم ممن كانوا يعملون فى إطار الحركة المسرحية قد استشعروا بعض الجوانب التى تندرج فى إطار التأصيل، مما يشير إلى أن إشكال التأصيل قد تولد فى الأساس من الممارسة المسرحية، وتُظْهِر بعض نصوص طليمات والبارودى إدراكهما العلاقة بين التأصيل والمهام الاجتماعية للمسرح وجمهوره، فدلّ هذا على أن طليمات من ناحية قد جعل هذا الربط هو الأساس الذى يُمكّن المسرح المصرى من القيام بمهمته الاجتماعية، بينما أدرك البارودى من ناحية ثانية أن عدم تأصل الإحساس الدرامى فى البيئة المصرية ـ وهذه هى التعبيرات المثالية التى استخدمها البارودى ـ يعد عائقاً أمام قيام المسرح المصرى بمهامه الاجتماعية التى حددها البارودى(٥٠).

ورغم أن مصطلح التأصيل لم يتم طرحه طرحاً مباشراً فى المرحلة الثانية من مراحل حركة هذا الاتجاه فإن الصيغ النقدية المختلفة التى طرحها النقاد الاجتماعيون كانت تتضمن ضرورة ارتباط المسرح بالواقع المصرى، وكان هذا الارتباط يحمل بدوره دعوة إلى تأصيل المسرح المصرى؛ صحيح أن هذه الدعوة لم تؤد إلى طرح تصورات نقدية متكاملة أو صيغ نقدية تؤطر التأصيل، جمالياً واجتماعياً، ولكن من الصحيح أيضاً أن صيغ هذه المرحلة قد أكدت على ضرورة ارتباط الكاتب المسرحى بالواقع المصرى وخصوصياته الاجتماعية والجمالية، وهذا ما يشكل عنصراً من عناصر التأصيل من ناحية، كما أن ذلك العنصر لا ينفصل من ناحية ثانية عن تركيز هؤلاء النقاد على المضمون، وبذلك تجاوب التأصيل مع مقولة تقديم المضمون التى برزت لديهم(٥١).

ومن الواضح أن الانتقالة الثالثة من انتقالات هذا الاتجاه هى التى أخذت فيها مسألة التأصيل تحتل موقعًا مهمًا فى خطاب هؤلاء النقاد، وقد ارتبط ذلك بتحولات المجتمع المصرى التى كان أبرزها بدايات البحث عن الطريق العربى/ المصرى نحو الاشتراكية. وكما حاولت الصيغ النقدية التى قدمها نقاد هذا الاتجاه التجاوب مع ذلك البحث، فإن مسألة التأصيل قد كانت فى كثير من جوانبها مُبلورة لذلك التجاوب. وقد دعم هذا تراكم الكتابات المسرحية المحلية التى تقبلت المؤسسة النقدية منذ منتصف الخمسينيات إدراجها تحت مسمى الأدب المسرحى أو المسرح. وذلك ما جعل من التعامل النقدى مع تلك الكتابات سبيلا من السبل المساعدة على تبلور الجزئيات المرتبطة بالتأصيل والتى طرحها هؤلاء النقاد فى الانتقالتين السابقتين فى تصورات ذات طبيعة أقرب إلى الشمول. وإذا كانت دعوة يوسف إدريس إلى مسرح مصرى صميم فى بداية ١٩٦٤ قد أطرت كثيراً من محاولات التأصيل سواء فى الكتابة أو النقد المسرحى فإنها كانت أيضاً، صياغة جهيرة لحاجة ملحة فرضها الواقع المصرى نفسه منذ النصف الثانى من الخمسينيات؛ وهى الحاجة التى تبلورت فى ضرورة جعل الأشكال الفنية والأدبية نابعة من المجتمع المصرى ومستجيبة لحاجاته الاجتماعية والجمالية(٥٢).

ولقد كانت غالبية نتاجات هؤلاء النقاد تصورات أو أفكاراً عامة طرحت فى ثنايا النقد التطبيقى، وإذا كان أمر التأصيل لديهم يؤول إلى ربط المسرح بالشعب أو بالمجتمع

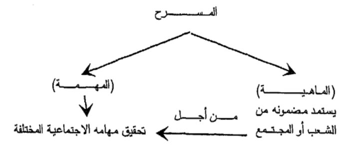
– وأما الشوباشى فهو يؤكد عدم حاجة العرب القدماء إلى المسرح لسببين هما: إن المسرح لدى الإغريق كان وسيلة لتجسيد آلهتهم، ولم يكن العرب يحتاجون إليه، لأن أدبهم كان يعكس واقعهم ويجسده. وتشبث العرب واعتزازهم بتراثهم الأدبى، مما جعل المعلقات تستأثر بعقولهم.

– انظر: محمد مفيد الشوباشى : **العرب والحضارة الأوروبية**، المكتبة الثقافية عدد ٤٣، أغسطس ١٩٦١، ص ـ ص ٨٠-٨١.

– ودون الخوض فى هذه المسألة تكفى الإحالة إلى بعض التفسيرات الاجتماعية لظاهرة غياب المسرح من الأدب والمجتمع العربى ما قبل الحديث، فثمة التفسير الذى قدمه أحمد شمس الدين الحجاجى، ويرتكز فيه على أن الفن حاجة، وأن الحاجة إلى المسرح فى المجتمع العربى لم تتبلور إلا فى منتصف القرن التاسع عشر. انظر كتابه: **العرب وفن المسرح**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ . بينما قدم عبد المنعم تليمة تفسيراً آخر من منطلق نظرية الانعكاس– يقوم على أن نشأة الفنون، والأنواع الأدبية، ترتبط بتلبية الحاجات الاجتماعية والجمالية للطبقات الاجتماعية، فى مجتمع ما، وفى لحظة تاريخية محددة ، ومن هنا ظهر المسرح العربى فى منتصف القرن الماضى حين تبلورت تلك الحاجات الجمالية الاجتماعية. انظر: عبد المنعم تليمة: **النقد العربى الحديث، المدخل وعنوانه : النقد العربى الحديث بحث فى الأصول والاتجاهات والمناهج**، ص–ص ٤٧٩– ٤٩٠، دار الثقافة للنشر والتوزيع, ١٩٨٤.

(٤١) انظر– على سبيل المثال– رجاء النقاش: **فى أضواء المسرح**، ص–ص ٨٤– ٨٩، حيث يقرر فى نقده لمسرحية ألفريد فرج حلاق بغداد، أن (المسرح ليس موجوداً بشكله الاصطلاحى المعروف ولكن عناصره

المصرى، فإن هذا الربط يتحقق من منظور خطابهم على مستوى المهمة والماهية على النحو التالى:



ومن الواضح من نصوص الخطاب النقدى عند هؤلاء النقاد أن مثل هذا الربط هو الأساس الذى يحدد طبيعة التأصيل وعلاقتها بمهام المسرح الاجتماعية، وتتبع صيغ نقدية صغرى لدى نقاد التيار الوضعى من ذلك الأساس؛ فثمة صيغة تدعو إلى أن يستند المسرح إلى روح الشعب، وهو مصطلح متكرر لدى مندور والقط والنقاش(٥٣).

واللافت أن مصطلح روح الشعب قد تبلور أساسًا فى إطار دراسات الأدب الشعبى قبل أن يعتمده النقاد الاجتماعيون (١٩٤٥-١٩٦٧) صيغة نقدية تؤطر مسعى التأصيل، وقد راوح دارسو الأدب الشعبى بين «روح الشعب» و «نفسية الشعب» و «الروح المصرية»، بحيث أصبحت تلك المصطلحات المختلفة تمثل بدائل دلالية متعددة لصيغة من صيغ نظرية التعبير فى نظرتها إلى الإبداع الجمعى لا الفردى، واللافت أن تلك البدائل الدلالية قد طُرحت أول ما طُرحت لدى أحمد ضيف فى مقدمته لتاريخ أدب الشعب(٥٤)، ثم أَصَّلت سهير القلماوى واحداً منها وهو نفسية الشعب فى دراستها عن ألف ليلة وليلة، واللافت أنها قد وضعته فى الصفحات الأخيرة من دراستها(٥٥)، بينما كانت الدراسات التالية لها تبدأ به؛ إذ تضعه غالباً فى المقدمات أو فى الفصول الأولى، كما كان يتواتر فى فقرات ومناطق مختلفة منها.

وقد تجلت تلك الصيغة النقدية تجليات مختلفة لدى دارسى الأدب الشعبى (١٩٤٥-١٩٦٧)؛ فأحمد رشدى صالح (١٩٥٤) يقرر أن الأدب الشعبى المصرى هو (الذى يصور الروح المصرية)(٥٦)، وأن الأدب الشعبى أكثر دلالة على (النفسية الشعبية)(٥٧). وإذا كان عبد الحميد يونس (١٩٥٦) قد انطلق من أن الأدب الشعبى (هو القول الذى يعبر به الشعب عن مشاعره وأحاسيسه أفراداً أو جماعات) (٥٨)، فإنه قد أكد أن الأدب الشعبى دال (على نفسية الجماعة) (٥٩) وأسس منظوره فى ذلك على أساس التفريق بين علم النفس الفردى وعلم النفس الجمعى(٦٠)، وذلك ما قاده إلى تحديد معنى الذاتية فى إبداع الأدب الشعبى، إذ يتسم الأدب الشعبى فيما يرى يونس بالطابع الذاتى أيضًا (ولكنها الذات العامة ويصدر عن وجدان، ولكنه وجدان الشعب قبلياً كان أو طبقياً أو قومياً)(٦١). كما برزت هذه الصيغة لدى فاروق خورشيد فى كتاباته فى النصف الثانى من الخمسينيات(٦٢).

ومن الواضح أن ثمة إمكانية للقول إن ترسخ البدائل الدلالية المختلفة المؤطرة للإبداع الجمعى والشعبى من منظور تعبيرى مثل «نفسية الشعب» و «روح الشعب» وغيرها لدى دارسى الأدب الشعبى قد مثل خطوة مهمة أتاحت لنقاد الاتجاه الاجتماعى الإفادة من تلك البدائل.

موجودة ومتوافرة بكثرة)، ص ٨٤، والأقواس الداخلية للنقاش، وبتحليل مقالاته لا يجد القارئ أى تحديد لهذه العناصر سوى إشارة وحيدة إلى (وجود عنصر الحدوتة)، ص ٨٦ فى حكايات ألف ليلة وليلة والجاحظ التى اعتمد عليها ألفريد فرج فى مسرحيته هذه.

(٤٢) انظر على سبيل المثال- مندور: المسرح، ص - ص ٢٠-٢٦، حيث يتناول خيال الظل والقراقوز، ويراوح بين وصف خيال الظل بأنه بابات أو مسرحيات أو تمثيليات، ويتناول عنصر الحوار فيها، لكنه يخرجها- مع هذا- من فن الأدب التمثيلى أو فن المسرح لأنها لا تنتمى إلى التراث الفصيح.

(٤٣) زكى طليمات: **مفاهيم مسرحية للمناقشة: هل بدأ المسرح العربى بداية خاطئة**، المجلة يناير ١٩٦٧، ص ٦٠.

(٤٤) انظر المقال السابق، وينبغى الإشارة إلى أن طليمات فى مقاله الثانى، قد أشار إلى أن التعازى الشيعية تعد لوناً من هذه الألوان التمثيلية، وإن لم يحددها بذلك الاسم؛ إذ وصفها بـ (ألوان الدعاية المذهبية لأهل الشيعة) ص ٣٥.

(٤٥) انظر **المرجع السابق**.

(٤٦) انظر : يوسف إدريس: **نحو مسرح عربى**، مرجع سابق.

(٤٧) زكى طليمات: **مفاهيم مسرحية للمناقشة**، مرجع سابق، ص ٥٨.

(٤٨) انظر، **المرجع السابق**.

(٤٩) انظر درسًا لهذه الصيغ فى دراستنا: **الخطاب النقدى والأيديولوجيا**، فصل مهمة المسرح، مرجع سابق، ص-ص ٦٣- ١١١.

(٥٠) انظر، عبد الفتاح البارودى: **رسالة المسرح فى العهد الجديد**، مجلة الثقافة، عدد ٢٠ أكتوبر ١٩٥٢، ص - ص ٣١- ٣٥.

(٥١) انظر، **الخطاب النقدى والأيديولوجيا**، مرجع سابق، ص ص ٢١٠-٢١١.

(٥٢) يمكن القول إنه بعد ثورة ١٩٥٢ برز تيار قوى فى الأدب والنقد المصرى يدعو إلى أن تكون الإبداعات المصرية

إن تكرار مصطلح «روح الشعب» لدى مندور، والقط، والنقاش يشير إلى ثباته النسبي بين نقاد وضعيين ينتمون إلى أجيال مختلفة، ويبدو أن القط كان أكثرهم سعياً إلى تحديد دلالة هذا المصطلح مما يكشف عن تصوره لكيفية تحقيق مهام المسرح الاجتماعية عبر التأصيل.

ويرد ذلك المصطلح لدى القط في سياق أشمل من المصطلح ذاته؛ يتمثل في تصور مؤداه أن لكل أمة مقومات خاصة بها (ومن أهم هذه المقومات الآداب والفنون لأنها خلاصة التجارب الروحية للأمة وعدتها في ربط ماضيها بحاضرها وامتداد تطورها على مر العصور) (٦٣). ولهذا ينتقد القط استعارة الأدباء والفنانين المصريين (الأساليب الأدبية أو الفنية الأوروبية دون نظر إلى ملاءمتها لطابع مجتمعنا)(٦٤).

ولما كان القط قد التفت إلى أن النتيجة المترتبة على هذا المسلك تتمثل في صعوبة تقبل المتلقي المصري لتلك الإبداعات الفنية، فإنه قدم الحل الذي يتمثل في دعوته ليس للأدباء فقط بل لكل الفنانين أيضاً (إلى أن يفهم الفنان روح الشعب الذي يبدع فنه من أجله فيزود نفسه بكل الثقافات الفنية المختلفة لتنصهر في نفسه وتخرج بعد ذلك في قالب فني حديث يعبر تعبيراً أصيلاً عن هذه الروح)(٦٥).

ولقد ارتبط بهذا الحل لدى القط تصوره لغاية دراسة التراث الشعبي العربي في الفنون المختلفة إذ هي (فهم الروح الأصيلة للشعب العربي في تصوير مشاعره وأفكاره عن طريق الفن تمهيداً للاتجاه بفننا الحديث عامة نحو هذه الوجهة لتكون نقطة انطلاق نحو خلق فن قومي له طابعه المتميز دون أن يكون معزولاً رغم هذا عن الاتجاهات الحديثة عند الشعوب المتحضرة الأخرى)(٦٦). وإذا كان ما يطرحه القط لا يختلف في دلالته عما طرحه مندور أيضاً، فإن القط قد كان أقدر على تقديم صياغة أكثر تحديداً (٦٧)، ومع ذلك فإن القط كان ينظر إلى التراث/ الأدب الشعبي بوصفه تعبيراً عن الشعب في عمومه دون أن يلتفت إلى الدلالات الطبقية التي يتضمنها هذا التعبير؛ إذ إن الأدب الشعبي في جوهره نتاج طبقي تتحدد طبيعته من ارتباطه، في منشئه وفي صيرورته، بالطبقات التي تنتجه وتستهلكه؛ فهو ليس تعبيراً عن الشعب بوصفه كتلة واحدة أو متجانسة، ولا يتحول إلى هذه الدرجة التعميمية إلا على سبيل التجوز.

وليس مفهوم الشعب لدى القط سوى دال على منحى القط المثالي، وهو منحى يتأكد من التحديد الذي يسنده القط إلى مصطلح روح الشعب الذي لا يعني عنده سوى الأجواء المحلية؛ وهذا ما يظهر بوضوح في تفسير القط لنجاح بعض الأعمال الأدبية أو المسرحية المصرية؛ إذ يردُّه القط إلى التصوير الجزئي الذي قدمته لبعض جوانب البيئة المحلية إذ يقرر أنه (لو نظرنا في قصصنا ومسرحياتنا التي ظفرت بمكانة مرموقة ولقيت إقبالاً كبيراً من الجماهير، لرأينا أن نجاحها رغم ما بها من بعض القصور الفني يرجع إلى عناصر تجعل لها طابعاً متميزاً عن سواها من الأعمال الأدبية. فعودة الروح لتوفيق الحكيم ليست مبرأة من كل من العيوب ولكن طابعها المحلي وتميز شخصياتها وأجوائها جعلها علامة من علامات الطريق المهمة في تطور الرواية العربية. وقنديل أم هاشم ليحيى حقي رغم التطور غير المقبول الذي طرأ على شخصيتها الأولى الدكتور إسماعيل استمدت مكانتها المرموقة في فن القصة المصرية القصيرة من هاتين الصورتين المتناقضتين المتميزتين اللتين

معبرة عن المجتمع أو الواقع المصري، وهذا ما تجلى لدى الاتجاهات الواقعية في الإبداع الأدبي، والاتجاهات الاجتماعية في النقد، ومن هنا لم تكن دعوة إدريس سوى بلورة للتوجه الأساسي في ذلك التيار.

(٥٣) انظر: محمد مندور، **معارك أدبية**، طبعة نهضة مصر ١٩٨٨، ص-ص ١٩٦-١٩٧. وانظر أيضاً: رجاء النقاش: **المسرح والثورة**، مجلة الكاتب، عدد يوليو ١٩٦٤، ص ١٥٤. عبد القادر القط: **قضايا ومواقف**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١، مقال قوميتنا في الأدب، ص-ص ١٣٣-١٣٧ وقد نشر المقال للمرة الأولى في أحد أعداد جريدة الأهرام عام ١٩٦٥.

(٥٤) انظر مقدمة أحمد ضيف لكتاب **تاريخ أدب الشعب** المشار إليه في هوامش سابقة.

(٥٥) انظر: سهير القلماوي، **ألف ليلة وليلة**، مكتبة المعارف، القاهرة، ١٩٤٣.

(٥٦) أحمد رشدي صالح: **الأدب الشعبي**، مرجع سابق، ص ٢٩.

(٥٧) أحمد رشدي صالح: **الأدب الشعبي**، مرجع سابق، ص ٢٩.

(٥٨) عبد الحميد يونس: **الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي**، مرجع سابق، ص ٤.

(٥٩) عبد الحميد يونس: **المرجع السابق**، ص ٤.

(٦٠) انظر: عبد الحميد يونس: **دفاع عن الفولكلور**، مرجع سابق، مقال الأدب الشعبي: مقوماته ووظائفه، ص-ص ١٠٣-١١٧، حيث يفرق، ص-ص ١٠٦-١٠٧ بين نمطين من الوجدان هما الوجدان الفردي والوجدان الجمعي، وهو يقيم تلك التفرقة على أساس التفريق بين علم النفس الفردي وعلم النفس الجمعي، ويجدر أن نلحظ أن هذا المقال كان في الأصل محاضرة ألقاها يونس بكلية اللغة العربية بالأزهر عام ١٩٦٥، كما أن تفرقته بين علم النفس الفردي وعلم النفس الجمعي لها تجليات متعددة في دراسته الهلالية.. سواء في التمهيد أو في متن الدراسة.

رسمهما المؤلف لميدان السيدة زينب. وكثير من روايات نجيب محفوظ رغم ما بها من تفصيلات كثيرة قد تخرج أحياناً عن سياق الأحداث يقوم نجاحها على تلك الأجواء والشخصيات الخاصة التى تزخر بها، وكذلك الحال فى مسرحيات نعمان عاشور الناجحة مثل الناس اللى تحت وعيلة الدوغرى ففى كل منهما شخصية أو أكثر ذات كيان مستقل وموقف خاص من الحياة والناس. وفى مسرحية السبنسة لسعد الدين وهبة شخصية مصرية صميمة هى شخصية الشيخ سيد أضفت عليها روحاً قومية صميمة وتعاونت مع الشخصيات المتميزة الأخرى على النجاح الذى حظيت به..كل هذا يؤكد ضرورة أن نعيد النظر فى منهجنا الذى سلكه معظم أدبائنا وفنانينا فى التأثر بمفاهيم الأدب والفن الأوروبى لكى نقيم آدابنا وفنوننا على أساس من روحنا غير معزولين مع ذلك عن تيارات الحضارة الحديثة)(٦٨).

واللافت أن النص السابق على طوله يؤطر تحديداً للروح الشعبية أو روح الشعب أو الروح القومية يراها ممثلة فى الأجواء المحلية والتى تنحلُّ بدورها إلى مختلف المظاهر البيئية المأخوذة عن البيئة المصرية على عمومها، ولاسيما البيئة الشعبية بصفة خاصة.

ومن البين أن ذلك الفهم المطروح للروح القومية أو الروح الشعبية يرتد فى جذوره العميقة إلى التراث النقدى الرومانسى الغربى من زاويتين متكاملتين؛ فمن الزاوية الأولى يتصل ذلك الفهم بما أصّلته الدراسات الفولكلورية الأوروبية، إبان نشأتها فى العقود الأولى من القرن التاسع عشر، من غاية لها تتمثل فى الكشف عن «النفسية الشعبية»، أو «النفسية القومية»، أو «الروح الشعبية»، أو «الروح القومية»، أو «العقلية الشعبية». وكانت كل هذه البدائل الدلالية تعكس التوجه الرومانسى لأصحاب تلك الدراسات الذين انطلقوا فى إطار سيادة النظرية الرومانسية من أن دراسة التراث الشعبى وآثار الأدب الشعبى ستفضى إلى الكشف عن تلك «الروح الشعبية» أو «القومية»(٦٩).

وأما من الزاوية الثانية فيبدو ذلك الفهم الذى أصّله القط نمطاً من أنماط النسج على المصطلح الرومانسى «اللون المحلى» الذى قدمته الرومانسية الأوروبية لتأكيد نسبية الفن المتمثلة فى تصويره بيئة محددة زمانياً ومكانياً، لتنقض بذلك منحى الكلاسيكية إلى تصوير العام، والشامل، والثابت من الملامح الإنسانية(٧٠).

ولعل تأصل صيغة التعبير عن روح الشعب فى خطاب أولئك النقاد هو الذى يفسّر ما توصّل إليه بعضهم وهم بصدد التعامل مع مسرحيات مصرية أفادت من التراث الشعبى من أن (الالتفات إلى التراث الشعبى، ومحاولة الاستفادة منه ظاهرة طيبة، سوف تساعد ولاشك، على الوصول إلى مدرسة مسرحية تعبر عن شخصيتنا، وتقترب من وجودنا الروحى الحقيقى، بدلاً من استعارة الموضوعات والتجارب من المدارس الفنية الغربية)(٧١).

ورغم أن شكرى عياد قد طرح التساؤل عن ماهية التأصيل ومهمته من منظور مشابه لمنظور القط، ومندور، والنقاش؛ إذ ربط بين الأدب وسياقه الاجتماعى، فإنه قد مال إلى اختزال ذلك السياق فى بعده الحضارى؛ إذ عدَّ الأنواع الأدبية والمذاهب الأدبية (أصداء لنظرة معينة إلى الحياة، نظرة تصيبها اختلافات الزمان والمكان بكثير من التغيير والتبديل، ويخضعها قانون الفعل ورد الفعل أحياناً لما يشبه التناقض، ولكن الأصداء المختلفة تلتقى أخيراً فتكون نظرة حياة وتكشف عن روح حضارة)(٧٢).

(٦١) عبد الحميد يونس: **دفاع عن الفولكلور**، مرجع سابق، ص ١٠٨.
(٦٢) انظر، فاروق خورشيد: **فى الرواية العربية، عصر التجميع**، الطبعة الثالثة، دار الشروق القاهرة- بيروت ١٩٨٣، صفحات ١٥، ١٩، ٧٤، ٨٩، حيث تتكرر فيها تجليات هذه الصيغة، وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٥٩.
(٦٣) عبد القادر القط: **قضايا ومواقف**، مرجع سابق، ص ١٣٣.
(٦٤) عبد القادر القط: **المرجع السابق**، ص ١٣٤.
(٦٥) **نفس المرجع** والصفحة.
(٦٦) نفسه، ص-ص ١٣٣- ١٣٤.
(٦٧) انظر: مندور: **معارك أدبية**، مرجع سابق، ص -ص ١٩٦- ١٩٧.
(٦٨) عبد القادر القط: **قضايا ومواقف**، ص -ص ١٣٦-١٣٧.
(٦٩) حول هذه النقطة: انظر: يورى سوكولوف: **الفولكلور: قضاياه وتاريخه**، ترجمة حلمى شعراوى وعبد الحميد حواس، مراجعة وتقديم عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١، ص-ص ٦٥- ٧١. ونشير إلى أن كل المصطلحات التى وضعناها بين قوسين فى المتن قد وردت فى الصفحات المشار إليها من كتاب سوكولوف.
(٧٠) حول معنى هذا المصطلح فى النقد المسرحى الرومانسى الأوروبى، انظر:
- Daniel, Barry: Revolution in the Theatre: French Romantic Theories of Drama, London, 1983, p 25.
- Meister, Charles: Dramatic Criticism: A History, London 1985, pp 95- 96.
(٧١) رجاء النقاش: **فى أضواء المسرح**، مرجع سابق، ص ٩١، والأقواس داخل النص المنقول هكذا فى متن النقاش.
(٧٢) شكرى عياد: **تجارب فى الأدب والنقد**، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٧، ص-ص ٢٣- ٢٤.

ولقد رتب شكرى عياد على ذلك نفى إمكانية استعارة القوالب أو الأشكال الفنية الغربية دون الخضوع للرؤية الحضارية التى تتضمنها تلك الأشكال(٧٣). ومن ثم استطاع شكرى عياد أن يمهد لوضع مسألة التأصيل من حيث جذرها الجمالى ومن حيث مهمتها الاجتماعية وضعاً دالاً ودقيقاً فى آن ؛ إذ بيّن أن إشكالية الكاتب المسرحى العربى تتبدى فى أنه ينطلق فى إبداعاته دون مواضعات أو تقاليد مسرحية عربية سابقة عليه، بعكس الكاتب المسرحى الغربى الذى يجد فى ثقافته أنماطاً مختلفة من المواضعات الفنية. وإذا كان منظور شكرى عياد يؤكد نسبية تلك المواضعات، فينفى بعمق وجود قوانين ثابتة للمسرح فإنه يرى أن هذه المواضعات ليست خلقاً فردياً بل نتاج لمجموعة من الكتاب، فهى (تعبير عن اتجاه مشترك يسمونه روح العصر) (٧٤).

وليس مصطلح «روح العصر» سوى واحد من مصطلحات النقد الرومانسى المتكررة عند نقاد هذا الاتجاه(٧٥)، تكراراً يشير إلى تجاوبه على مستوى بنية هذا الخطاب مع مصطلح روح الشعب. ولكن شكرى عياد مع هذا قدم إضافة دالة؛ إذ يكاد يكون الوحيد من نقاد هذا الاتجاه الذى أدرك دور جمهور المسرح فى تثبيت تلك المواضعات فى الإطار الاجتماعى الذى يجمع بين الكاتب المسرحى وجمهوره؛ إذ إن (المسرح يفترض وجود جمهور مدرب على هذه المواضعات والتقاليد ليتلقى من الكاتب عمله، لأن المسرحية لا تستطيع أن تنتظر جمهورها كما يمكن أن ينتظر الكاتب جمهوره)(٧٦).

ولعل إضافة شكرى عياد التى تعطى للجمهور فعالية فى تشكيل جماليات نوع أدبى جديد أو مستحدث كالمسرح فى المجتمع العربى،أن تكون متصلة بطريقة أو بأخرى بما أصّله من قبله دارسو الأدب الشعبى الذين أبرزوا دور الجمهور بوصفه متلقيًا يسهم بفعالية فى تشكيل نصوص الأدب الشعبى وظواهره، وهو الإبراز الذى تبدى فى قرن أحمد رشدى صالح بين وجود العمل الأدبى الشعبى وتلقى الجمهور له؛ إذ لا يتخذ ذلك العمل (شكله النهائى قبلما يصل جمهوره شأن أدب المطبعة وأدب الفصحى عامة، بل يتم له الشكل الأخير من خلال الاستعمال والتداول)(٧٧). بينما تجلى ذلك الإبراز لدى عبد الحميد يونس فى تكراره التأكيد على اختفاء (الحد الفاصل فى الأدب الشعبى بين المبدع من ناحية وبين المتذوق أو المتلقى وهو الشعب أو الجماعة من ناحية أخرى، حتى ليستطيع الباحث أن يقول إن الشعب هو المؤلف، وهو المتذوق أو المتلقى فى آن واحد)(٧٨).

إن ربط شكرى عياد بين دور الجمهور/ المتلقى فى إنشاء تقاليد المسرح العربى بوصفه نوعاً أدبياً جديداً فى المجتمع العربى والاستجابة لروح العصر كان يمثل دعوة قوية لأن ينشئ الكاتب المسرحى العربى ـ فى علاقته بالمتلقى تقاليد ذلك النوع الجديد ومواضعاته الجمالية المتعددة، وهى دعوة بقدر ما تفتح باب التجديد والاجتهاد الجمالى، فإنها تؤطر مسألة التأصيل تأطيراً عميقاً. ورغم ذلك لم ينعكس هذا التأطير على التطبيقات النقدية لنقاد هذا الاتجاه، وحتى على نقد شكرى عياد التطبيقى نفسه؛ إذ كان فى نقده لكثير من العروض والنصوص المسرحية المصرية أقرب إلى الناقد التفسيرى منه إلى الناقد الاجتماعى يبحث عن كيفية بناء «العقدة» ثم الشخصية المسرحية(٧٩).

وإذا كان التأصيل عند أولئك النقاد وسيلة ليعبر المسرح العربى عن «روح الشعب» أو عن«روح العصر»فإن خطابهم يشير بوضوح إلى أن تحقيق التأصيل بمهمتيه تلك سبيل لأن يحقق الأدب/ المسرح العربى العالمية أو الدلالة الإنسانية العامة(٨٠).

(٧٣) يقول شكرى عياد فى فقرة دالة تعد استكمالاً للفقرة التى اقتبسناها فى المتن (فهل يمكننا أن نستعير القواعد التى وضعتها هذه المذاهب دون أن نستعير النظرة التى بنيت عليها المذاهب نفسها، وهى نظرة قد لا توافق كياننا النفسى، ولا تلائم اتجاه حضارتنا، هل يمكننا أن نستعير قواعد المسرحية الكلاسيكية أو أسلوب القصيدة الرمزية– مثلاً– دون أن نشوه نفوسنا بحشرها فى قوالب لا تناسبها)، **تجارب فى الأدب والنقد**، ص– ص٢٣ – ٢٤.

(٧٤) شكرى عياد: **تجارب فى الأدب والنقد**، ص–ص ١٠٥– ١٠٦.

(٧٥) ورد هذا المصطلح كثيرا فى خطاب لويس عوض النقدى (١٩٤٦– ١٩٥٣)، انظر فى تحليل ذلك دراستنا: **الخطاب النقدى والأيديولوجيا**، ص ٩٤، كما استخدم النقاش هذا المصطلح بكثرة فى عدد من كتاباته، انظر على سبيل المثال كتابه: **مقعد صغير أمام الستار**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص–ص ١٤٩– ١٦٤، حيث يتناول مسرحية عبد الرحمن الشرقاوى الفتى مهران ويتكئ على هذا المصطلح كثيراً.

(٧٦) شكرى عياد: **تجارب فى الأدب والنقد**، مرجع سابق، ص–ص ١٠٦– ١٠٧.

(٧٧) أحمد رشدى صالح: **الأدب الشعبى**، مرجع سابق، ص ٢٤.

(٧٨) عبد الحميد يونس: **دفاع عن الفولكلور**، مرجع سابق، ص ١٠٨.

(٧٩) انظر مقالات شكرى عياد التى حلل فيها عدداً من النصوص والعروض المسرحية ونشرها فى الدوريات، ثم أعاد نشرها فى كتابه تجارب فى الأدب والنقد. ونشير إلى أن مصطلح العقدة الذى وضعناه بين قوسين فى المتن، من المصطلحات التى اتكأ عليها عياد فى نقده المسرحى التطبيقى.

(٨٠) انظر على سبيل المثال:
ـ مندور: **معارك نقدية**، مرجع سابق، ص–ص ١٧٦– ١٧٨.

(٢/٣)

شغل درس الماهية الجمالية للمسرح نقاد الاتجاه الاجتماعى، ويكشف تحليل خطابهم عن أن عنصرى الشكل والمضمون قد احتلا بوصفهما عنصرين شاملين فى تلك الماهية موقعًا متقدمًا فى ذلك الخطاب، وتفرعت عنهما داخل بنية هذا الخطاب العناصر الأخرى المسهمة فى تحقيق تلك الماهية كالحدث والشخصية وغيرها. وإذا كان هؤلاء النقاد قد انطلقوا من جدلية العلاقة بين الشكل والمضمون، فإنهم قد قدموا المضمون على الشكل دائمًا، من ناحية، ثم راوحوا من ناحية ثانية بين المضمون وبدائل دلالية له كالفكر، والفكرة، والتجربة، والرؤيا، والمادة، والموضوع، والمقدمة المنطقية وغيرها(٨١).

وإذا كان بعض دارسى الأدب الشعبى المعاصرين لأولئك النقاد قد قدموا المضمون أو المحتوى أو موضوع التجربة الفنية على الشكل، وجعلوا منه وسيلة لتمييز الأدب الشعبى عن الأدب الفردى(٨٢) فإن ذلك كان يوازى ما قام به نقاد الاتجاه الاجتماعى، كما أن تقديم أولئك النقاد للمضمون فى تأسيسهم الماهية الجمالية للمسرح قد تبدى أيضاً فى درسهم لماهية التأصيل الجمالية؛ إذ تكشف نصوصهم عن اتفاقهم وضعيين كانوا أو ماركسيين على أن الكاتب المسرحى يستطيع أن يستمد من التراث الشعبى مادة أو خامة لعمله المسرحى ؛ إذ إن هذا التراث الشعبى يمثل (مادة خصبة للكتابة المسرحية)(٨٣).

ومن اللافت أن ناقداً مثل رجاء النقاش كان يراوح بين مصطلحى «المادة» و «الخامة»، ولا يكاد يستخدمهما إلا فى سياق حديثه عن علاقة الكاتب المسرحى بالموروث الشعبى(٨٤).

إن اتخاذ الكاتب المسرحى من بعض جزئيات ذلك الموروث الشعبى خامة أو مادة لعمله الفنى لا يعنى لدى أولئك النقاد أن يعيد الكاتب تقديم تلك المادة الغفل أو يكتفى باجترارها، بل عليه أن يضيف إليها من ذاته فكرته أو أفكاره؛ أى يغرس فيها (طاقة فكرية أو إنسانية جديدة)(٨٥)، كما (يمكن للفنان أن يستمد من هذه الخامة عملاً فنياً ناضجاً، يلقى فيه الضوء على القيم الاجتماعية والإنسانية التى لا ترتبط بمكان أو زمان)(٨٦).

إن تحقيق تلك الكيفية فى التعامل مع الخامة الشعبية يفضى إلى تقديم الكاتب المسرحى لمضمون شعبى أو روح شعبى أو تعبيره (عن بلاده وشعبه تعبيراً شاملاً)(٨٧).

ولعل تحقيق مثل هذه الروح/ المضمون/ التعبير يتيح فيما يرى أولئك النقاد لذلك الكاتب أن يجعل لعمله دلالة إنسانية شاملة، وهذا ما يجليه درس غالى شكرى لاعتماد توفيق الحكيم على الموال الشعبى فى مسرحيته يا «طالع الشجرة» ؛ إذ يرى شكرى أن الحكيم (قد أراد أن ينبثق من أعمق أبعاد الروح المصرية التى يعبر عنها الفولكلور بكلمات تبدو كما لو كانت بلا معنى، ثم ينطلق إلى أرحب الآماد الإنسانية التى يعبر عنها العقل البشرى بكلمات تبدو هى الأخرى كما لو كانت بلا معنى)(٨٨).

(٢/٤)

من الواضح أن الدعوة إلى التأصيل قد انعكست على تناول أولئك النقاد للشكل بوصفه عنصراً من العناصر التى تكوّن الماهية الجمالية للمسرح فى خطابهم النقدى، ويتبدى هذا الانعكاس فى تجليين مختلفين؛ أولهما فى الدعوة إلى أن يفيد الكاتب المسرحى من التراث الشعبى إطارا أو وعاءً يصب فيه مضموناً جديداً؛ فعند أمير اسكندر يتواتر هذان المصطلحان ليشيرا فى بعض السياقات إلى أن الحكيم قد استخدم التراث الشعبى أو العربى

- لويس عوض: **دراسات عربية وغربية**، دار المعارف، ١٩٦٤، ص ١٠٦.
- رجاء النقاش: **فى أضواء المسرح**، مرجع سابق، ص-ص ٩٠- ٩١.

(٨١) انظر فى تفصيل ذلك دراستنا: **الخطاب النقدى والأيديولوجيا**، مرجع سابق، ص-ص ٢٠١-٢٠٩.

(٨٢) انظر: أحمد رشدى صالح : **الأدب الشعبى**، مرجع سابق، ص-ص ١٤- ١٥.

(٨٣) رجاء النقاش: **فى أضواء المسرح**، مرجع سابق، ص ٩١.

(٨٤) انظر رجاء النقاش: **فى أضواء المسرح**، مرجع سابق، ص-ص ٩٠-٩٨، حيث يتناول مسرحية شوقى عبدالحكيم **شفيقة ومتولى**. وانظر أيضًا كتابه: **مقعد صغير أمام الستار**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١، ص-ص ٢٤٥- ٢٥٠، حيث يتناول مسرحية شوقى عبد الحكيم أيضًا **حسن ونعيمة**، وفى هذين المقالين يتكرر بصورة لافتة- استخدامه لمصطلحى المادة و الخامة، وأحياناً يجمع بينهما فى عبارة واحدة.

(٨٥) محمود أمين العالم: **الوجه والقناع فى مسرحنا المعاصر**، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٣، ص-ص ١٥٢- ١٥٣، من مقاله لا شىء غير الحزن الأسود، وهو عن مسرحيتى شوقى عبد الحكيم **المستخبى وشفيقة ومتولى**.

(٨٦) رجاء النقاش: **مقعد صغير أمام الستار**، مرجع سابق، ص ٢٤٦.

(٨٧) رجاء النقاش : **فى أضواء المسرح** ص ٩١، وكل التعبيرات التى وضعناها بين قوسين فى المتن وردت فى مقال النقاش عن شفيقة ومتولى فى سياق وصفه لمحاولات الكتاب المسرحيين- من غير العرب- الذين اعتمدوا على التراث الشعبى لبلدانهم . وهو يشير إلى لوركا وطاغور، ويصف اعتماد لوركا على التراث الشعبى بكونه (كان يطمح إلى التعبير الشامل عن بلاده وشعبه) ص ٩١. وبعد أن يشير إلى مسرحيته **عرس الدم** يصف تجليات البيئة

القديم (كإطار توضع فيه مفهومات عصرية، أو كوعاء ينصب فيه محتوى جديد)(٨٩).

ومن الواضح أن هذا التجلى الذى يجعل التراث الشعبى مجرد إطار للشكل المسرحى، قد تجاوب مع ما تبدى لدى منتجى هذا الخطاب من الدعوة إلى أن يكون ذلك التراث أيضًا مادة لمضامين المسرحيات المصرية. وإن كان مصطلح «الإطار» هذا لا يدل لعموميته على دلالة محددة فيما يتعلق بالشكل؛ بعبارة أخرى لا يكاد يحمل هذا المصطلح فى سياق استخدامه لدى منتجى هذا الخطاب دلالة واضحة أو دقيقة على الشكل، بل يحمل دلالة تشير إلى مصدر الشكل وهى دلالة تتجاوب إلى حد كبير مع الدلالة التى يحملها مصطلح المادة حين يستخدمه منتجو هذا الخطاب لوصف علاقة المسرح العربى بالتراث الشعبى العربى، أو حتى بالتراث العربى القديم الفصيح.

وأما ثانيهما فهو تجل أكثر شيوعًا يتمثل فى الدعوة إلى أن يستمد الكاتب بعض عناصر التشكيل الجمالى من التراث الشعبى أو من الأشكال التمثيلية الشعبية، أو الدعوة إلى (تطعيم القالب الذى عليه المسرحية العربية بعناصر مستحدثة من الروح الشعبى الذى يتجلى فى حلقات السمر وجلسات الترفيه، وذلك بعد تطوير هذه العناصر وإخضاعها لروح العصر القائم)(٩٠).

ولما كانت هذه الدعوة قد برزت فى مرحلة الستينيات بصفة خاصة فليس من الغريب أن تتجلى لدى كثير من نقاد هذا الاتجاه فى أجياله المختلفة(٩١)، وأن تتجاوب مع ما كان يقوم به هؤلاء النقاد فى تطبيقاتهم النقدية على النصوص التى اعتمدت على التراث الشعبى أو أفادت من الأشكال التمثيلية الشعبية من رصد الأصول الشعبية التى اعتمدت عليها النصوص، وإن كان هذا الرصد لم يصل منتجوه دائمًا إلى اكتشاف فاعلية هذه الأصول فى عناصر الشكل أو التشكيل الجمالى لهذه النصوص، وهذا ما تدل عليه شواهد متعددة؛ ففى تناول غالى شكرى لمسرحية توفيق الحكيم «الطعام لكل فم» التفت إلى أن الحكيم قد ارتكز فيها (على الأساس الفولكلورى الذى ارتكز عليه بريخت فى بناء مسرحه الملحمى)(٩٢)، وهو يقصد بذلك إفادة الحكيم من خيال الظل، ولكن غالى شكرى قد اكتفى بذلك الرصد فقط، وقدم تحليلاً للمسرحية لا تبدو فيه أية فاعلية لخيال الظل، بل إنه قد اكتفى بالإشارة إلى أن (خيال الظل هو الإضافة التى يبرر بها توفيق الحكيم هذه الازدواجية بين قصة «حمدى وسميرة» الإطار العام للدراما وبين قصة «طارق ونادية» وأمهما التى تشكل المضمون الفنى للدراما)(٩٣).

وأما فاروق عبد القادر فإنه فى تناوله لمسرحية الفرافير قد اكتفى بالقول إن (يوسف استطاع أن يقدم فى الفرافير مادة ثمينة هى شخصية فرفور نفسها التى التقطها من سامر القرية وجعل منها أساس عمله المسرحى)(٩٤)، دون أن يناقش الشكل أو طرائق التشكيل الجمالى التى قدمها إدريس انطلاقًا من التأثيرات الجمالية الشعبية.

وما تبدى لدى غالى شكرى، وفاروق عبد القادر يتجاوب مع ما كان يقوم به نقاد آخرون من الاتجاه نفسه(٩٥).

إن التجليين السابقين (الدعوة إلى استمداد الإطار أو الوعاء من التراث الشعبى، والدعوة إلى استمداد بعض عناصر التشكيل الجمالى من ذلك التراث) يتجاوبان تجاوبات متعددة مع ظواهر أخرى سادت خطاب أولئك النقاد فى تناولهم لماهية المسرح.

الشعبية فيها بـ «الروح الشعبى». وكذلك يتحدث عن الروح الشعبية عند طاغور الذى كان يريد- فيما يرى النقاش- (أن يخضع المسرح لمضمون هندى وروح شعبية هندية ولذلك لجأ إلى التراث الشعبى الهندى وقد استطاع بالفعل أن يكتب مسرحًا متميزًا له شخصيته الخاصة وفيه رائحة هندية أصيلة لا يمكن أن تختلط بالمدارس المسرحية الغربية)، فى **أضواء المسرح**، ص ٩٢.

(٨٨) غالى شكرى: **ثورة المعتزل، دراسة فى أدب توفيق الحكيم**، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٦، ص ٢٩٧.

(٨٩) أمير اسكندر: **الثورة والمسرح الدرامى**، مجلة المجلة، عدد يوليو ١٩٦٥، ص ٢٨. وهو يقول فى المقال نفسه إن الحكيم قد (استمد معظم إطارات مسرحياته القديمة من التراث الشعبى ومن التراث الإغريقى)، ص ٢٨.

(٩٠) زكى طليمات، **مفاهيم مسرحية للمناقشة**، مجلة المجلة، عدد مايو ١٩٦٧، ص ٣٠. ويحتل هذا المقال ص-ص ٢٩- ٣٥.

(٩١) انظر كتابات مندور، وغالى شكرى، وزكى طليمات، ورجاء النقاش، المشار إليها فى الهوامش السابقة، وانظر أيضًا: سعد أردش: **نحو فكر مسرحى جديد**، مجلة الفكر المعاصر، مايو ١٩٦٥، ص-ص ٧٦- ٨٨، حيث يدعو إلى (أن نبدأ البحث عن أسس لبناء مسرحى مصرى نابعة من ثقافة شعبنا وتاريخ كفاحه وفنونه التعبيرية المرتجلة) ص ٧٩.

(٩٢) غالى شكرى: **ثورة المعتزل**، مرجع سابق، ص ٣٣٩.

(٩٣) غالى شكرى: **المرجع السابق** ص ٣٣٨. وانظر تناوله لهذه المسرحية، ص-ص ٣٣٦- ٣٤٤.

(٩٤) انظر: فاروق عبد القادر: **اتجاهات ثورية فى المسرح المصرى: يوسف إدريس**، مجلة المسرح، عدد يوليو ١٩٦٤، ص-ص ٤٤- ٤٥، والمقال يحتل صفحات ٣٨- ٤٥.

(٩٥) انظر أيضًا: أمين العالم: **الوجه

(٢/٥)

برز من تحليل خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعى حول الماهية الجمالية للمسرح عدد من الظواهر السلبية :منها عدم اقتدارهم على إنتاج تصورات نقدية تثبت العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون، وعدم اقتدارهم على بلورة مفاهيم شاملة، كلية حول الشكل والمضمون، وبروز التبادل الدلالى بين المصطلحات الدالة على عنصر واحد أو عناصر متشابهة من عناصر التشكيل الجمالى للأشكال المسرحية، وغياب الأصول الفلسفية لعدد من المفاهيم الأساسية التى استخدموها(٩٦)، ثم ظاهرة الفصل بين الشكل والمضمون.

ولعل تلك الظاهرة الأخيرة (الفصل بين الشكل والمضمون فى البنية العميقة لخطاب ذلك النقاد) هى أكثر الظواهر تجاوباً مع الظاهرة الأساسية القارة فى بنية هذا الخطاب حول التأصيل، وهى تصور مؤداه أن التأصيل يتحقق عن طريق الجمع/ المجاورة بين المسرح بأشكاله المحددة، المكتملة لدى الأوروبيين والتى توقف هؤلاء النقاد عند عناصرها العامة وبين عناصر من التراث الشعبى العربى أو من الأشكال الشعبية. ولعل سريان هذا التصور فى البنية العميقة لذلك الخطاب هو الذى يفسر، لماذا كان منتجو هذا الخطاب مشغولين فى درسهم للنصوص المسرحية التى أفادت من التراث الشعبى أو من الاشكال التمثيلية الشعبية فضلاً عن البحث عن الفكرة بالبحث عن كيفية تحقق تصوراتهم العامة عن المسرح من حيث أدوات تشكيله الأساسية (الصراع، الحدث، الشخصية). وكان منتجو هذا الخطاب يطالبون الكاتب المسرحى المصرى بالحرص على كيفية تشكيل هذه الأدوات/ العناصر وما ترتبط به من أشكال دون أن يعنوا بطرح السؤال عن التغيير الذى ينبغى أن تخضع له هذه العناصر فى بنيتها، أو فى تشكيلها، حين يعتمد الكاتب المسرحى المصرى على التراث الشعبى أو على الأشكال المسرحية الشعبية(٩٧). وبعبارة أخرى: لم يتساءل منتجو هذا الخطاب عما إذا كانت الإفادة من التراث الشعبى والأشكال التمثيلية الشعبية مؤدية إلى إحداث تغيير فى كيفيات التشكيل الجمالى للأشكال المسرحية وتقنياتها المختلفة، بل كانوا يفترضون أن استلهام التراث الشعبى أو الأشكال التمثيلية الشعبية يجب أن يقترن بـ (احترام المسرح كشكل فنى، و(..) محاولة الاستفادة من إمكانياته المعروفة)(٩٨).

ولعل هذه النتيجة الأخيرة ترتد جزئيًا إلى ذلك الانقطاع بين خطاب هؤلاء النقاد، والخطاب السارى، فى بعض جوانبه الدالة، لدى أصحاب دراسات الأدب الشعبى فى هذه المرحلة: فإذا كان قد تبدى فى فقرات سابقة سريان بعض المقولات المشتركة فى هذين الخطابين، مثل إعطاء اعتبار للتراث الشعبى، وتواتر مقولة أن الأدب/ المسرح تعبير عن روح الشعب والدعوة إلى استمداد خامات الأعمال الفنية من التراث الشعبى، فإن هذا التجاوب بين الخطابين قد كان يقابله تنافر تبدى فى خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعى. واللافت أن هذا التنافر كان يحدث مع المقولات التى كان منتجو هذا الخطاب يحتاجونها بالفعل من أجل تأصيل ظاهرة التأصيل الإبداعى نقدياً.

فرغم بعض السلبيات التى سادت دراسات الأدب الشعبى (١٩٤٥- ١٩٦٧) مثل: المنطلق الدفاعى الذى انطلق منه أصحابها لتبرير الحاجة إلى دراسة التراث الشعبى فى ظل سياق ثقافى اجتماعى غلب على كثير من ممثليه تصور أن تلك الدراسة ستؤدى إلى إضعاف الأدب الفصيح أو الرسمى. وغلبة التوجه التاريخى والوصفى الذى أدى فى كثير

والقناع، مرجع سابق، ص-ص ١٥٢- ١٤٣ حيث يتناول مسرحيتى شوقى عبد الحكيم **شفيقة ومتولى و المستخبى**.

(٩٦) انظر تحليلاً مفصلاً لهذه الظواهر فى دراستنا: **الخطاب النقدى والأيديولوجيا**، مرجع سابق، ص-ص ٢٣٦-٢٤٠.

(٩٧) للتمثيل على هذه الظاهرة: انظر مقال النقاش عن مسرحية **شفيقة ومتولى** فى كتابه **فى أضواء المسرح** ص-ص ٩٠- ٩١. فبعد أن يشير النقاش إلى أهمية استلهام التراث الشعبى، ويقدم أمثلة مختلفة من الآداب الأوروبية والهندية ، انظر ص-ص ٩٠- ٩٤، يأخذ فى البحث عن عناصر الشكل المسرحى فى مسرحية شوقى عبد الحكيم، فيرصد سكون الصراع، وجمود الموقف المسرحى والحركة، مما أدى - فيما يرى النقاش- إلى تسطح الشخصية الرئيسية فى المسرحية. انظر المقال ص-ص ٩٤- ٩٨. وإذا كان النقاش قد أشار إلى بعض التأثيرات الغربية المحتملة على مسرحية شوقى عبد الحكيم، فإنه لم يحاول الكشف عن تأثيرات التراث الشعبى عليها، واكتفى بالحديث العام. بينما غيّب تمامًا السؤال المنطقى فى هذه الحالة، وهو هل نبحث- فى حالة دراسة مسرحية تعتمد على التراث الشعبى أو على الأشكال التمثيلية الشعبية- عن نفس العناصر الدرامية أو المسرحية التى نبحث عنها فى مسرحية لا تعتمد على ذلك التراث أو تلك الأشكال. ونشير إلى أن كل دراسات ومقالات العالم وغالى شكرى وفاروق عبد القادر المذكورة فى الهوامش السابقة لا تختلف فى ذلك عن مقالات النقاش.

(٩٨) رجاء النقاش: **فى أضواء المسرح**، ص ٩٤.

من الأحيان إلى عدم اقتدار منتجي تلك الدراسات على الكشف العميق عن جماليات النصوص أو الظواهر التي توقفوا عندها(٩٩) – رغم هذا فإن أصحاب دراسات الأدب الشعبي قد طرحوا في خطابهم عدداً من المقولات والاجتهادات التي كان يمكن أن ترفد خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي رفداً عميقاً يسهم في التأسيس الفعال لظاهرة التأصيل الإبداعي نقدياً، وتتمثل تلك المقولات والاجتهادات في الجوانب التالية: الكشف عن العناصر الدرامية في الإبداعات الشعبية سواء في السيرة الشعبية أو القصص الشعبي خاصة ودورها في بناء السيرة والقصص الشعبي(١٠٠)، وإظهار المضمون الدرامي في قصص شعبية مختلفة، والاعتماد على إبراز دور العناصر الدرامية الشعبية لتأكيد مقولة أن العرب قد عرفوا الملاحم(١٠١)، ودراسة كيفيات بناء شخصية البطل في بعض السير الشعبية العربية، كما يتجلى ذلك لدى فاروق خورشيد ومحمود ذهني ؛ حيث يقدمان درساً لافتاً لطرائق بناء شخصية البطل، درساً يقوم على أساس مفهوم محدد للدراما والبطل الدرامي، والعلاقة بين الصراع الاجتماعي والصراع الذي يتجسد في شخصية البطل، وكيفية تطور شخصية البطل في علاقتها بالصراع الاجتماعي(١٠٢)، وكانت كل هذه الجوانب تحمل إمكانية تأسيس منظور نقدي خاص لتأصيل بنية شخصية البطل. وتناول عبد الحميد يونس لعناصر الأداء في السيرة الشعبية وقيامها على التمثيل، معتمداً على وصف أداء الراوي وصفاً دقيقاً، وقرنه بين الأداء ومحاكاة الشخصيات، كما في دراستيه «الهلالية» و «الظاهر بيبرس»، وإن كان ينطلق في دراسته الثانية من مقارنة صريحة بين أداء السيرة والتمثيل(١٠٣)، وما قدمه أكثر من واحد من دارسي الأدب الشعبي عن دور المتلقي في صياغة أشكال الأدب الشعبي(١٠٤)، وما أكد عليه عبد الحميد يونس من صعوبة استلهام سيرة الظاهر بيبرس في أعمال حديثة إلا بعد التغلب على عقبة اعتماد أحداثها على القدرية(١٠٥).

لقد كانت تلك المقولات والاجتهادات السابقة تمتلك إمكانية أن تجعل مسعى التأصيل لدى نقاد الاتجاه الاجتماعي دعوة مستندة إلى ظواهر ملموسة ومتحققة بالفعل في الإبداعات الشعبية سواء كانت إمكانات درامية أو تراث أداء(١٠٦).

ولعل قرن ما تبدى من فصل أولئك النقاد في البنية العميقة لخطابهم بين الشكل والمضمون وما ترتب على ذلك من تثبيت المجاورة بين الأشكال المسرحية الأوروبية وعناصر التراث الشعبي في الإبداع المسرحي العربي أن يكون دالاً على أن دعوة يوسف إدريس إلى مسرح مصري صميم وتقديمه لشكل السامر بديلاً مقترحاً لأشكال المسرح الغربي، وتلمسه الظواهر المميزة للسامر في مقابل الأشكال المسرحية الغربية كانت دعوة جريئة تكاد تسبق اجتهادات نقاد المسرح المصريين المعاصرين له في ستينيات القرن العشرين.

(٣)

عانت الأنواع الأدبية الحديثة في الأدب العربي طوال القرن الأول من تأصلها في المجتمع العربي الحديث (١٨٥٠–١٩٥٠) من مشكلة البحث عن اللغة الملائمة لتشكيل الأنماط المختلفة منها. وقد انصرفت جهود مبدعي تلك الأنواع إلى عدة مجالات تتصل بمسألة اللغة الملائمة لأشكال الرواية والمسرحية، وأبرز هذه المجالات: وظيفة اللغة في إطار هذه الأنواع، ومدى اتفاقها أو اختلافها عن لغة الشعر الغنائي، وطبيعة لغة هذه الأشكال،

(٩٩) نرى أن هذه السلبيات قد تركت تأثيرات متعددة على دراسات الأدب الشعبي (١٩٤٥–١٩٦٧)، وأنها ترتد إلى طبيعة النشأة التاريخية لهذه الدراسات في المجتمع المصري، ويحتاج ذلك إلى دراسة متخصصة وجادة.

(١٠٠) انظر على سبيل المثال:
- فاروق خورشيد ومحمود ذهني: **فن كتابة السيرة الشعبية**، الطبعة الثانية، دار الشروق، القاهرة، بيروت ١٩٨٠، صفحات ١٧٤ – ١٧٥، ٢١٥، ٢١٧، ٢١٨، وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب ١٩٦١.
- محمود ذهني: **سيرة عنترة**، طبعة دار المعارف ١٩٨٤. وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٦١.

(١٠١) انظر: فاروق خورشيد: **في الرواية العربية : عصر التجميع**، مرجع سابق، ص ١١٩، ١٣١– ١٣٢، ١٣٣، ١٣٥، ١٤٦، ٢٠٦. وانظر فصل الملاحم الشعبية، ص–ص ١٦٢ – ١٧٦.

(١٠٢) انظر فاروق خورشيد ومحمود ذهني: **فن كتابة السيرة الشعبية**، مرجع سابق، ص–ص ١٥٢–١٥٣.

(١٠٣) انظر: عبد الحميد يونس : **الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي**، مرجع سابق، ص–ص ١٥٢ – ١٥٣.
- وانظر أيضاً كتابه: **الظاهر بيبرس في القصص الشعبي**، المكتبة الثقافية، عدد ١٢٨، الدار المصرية للتأليف والترجمة، أغسطس ١٩٦٥، فصل المسرح والجمهور، ص–ص ٢٦ – ٢٨، فصل مسرح ليلى مقفل، ص–ص ٢٩ – ٣٧، فصل الكاتب المسرحي، ص–ص ٦٠ _ ٦٤، فصل فن المحدث المحترف، ص–ص ٣١ – ٥٠.

(١٠٤) انظر بعض المواضع التي تواترت فيها هذه الفكرة في دراسات الأدب الشعبي:
- أحمد رشدي صالح: **الأدب الشعبي**، مرجع سابق، ص ٢٧، ٥٣– ٥٤.

والجماليات المترتبة على تلك الطبيعة، ثم مسألة الفصحى والعامية وهوية العلاقة بينهما فى إبداعات تلك الأنواع الحديثة.

ومن الملاحظ أن معظم المجالات السابقة قد نالت اهتماماً بصورة أو بأخرى من دارسى الأدب الشعبى (١٩٤٥-١٩٦٧)، وإن تقيد ذلك الاهتمام بطبيعة النشأة التاريخية لدراسات الأدب الشعبى فى المجتمع المصرى من ناحية، وبالإنجازات التى حققها أو سعى إلى تحقيقها النقاد العرب المحدثون فى درسهم للغة الأدب والأشكال الأدبية المختلفة من ناحية ثانية، وهذا يفسر فيما نرى - جوانب التلاقى بين خطاب دارسى الأدب الشعبى والنقاد الاجتماعيين (١٩٤٥-١٩٦٧) فى عدد من مسائل لغة الأنواع الحديثة أو المسرح تحديداً فى هذا السياق بوصفها (اللغة) أساس جمالى واجتماعى لتأصيل الأنواع الأدبية الحديثة، من ناحية، ونفى أن يكون الاهتمام بدراسات الأدب الشعبى عاملاً من عوامل تقويض الفصحى وأدبها، من ناحية ثانية.

ومن ذلك المنظور يمكن القول إن ثمة نقطة اتصال قوية ودالة أيضاً بين دراسات الأدب الشعبى ونقاد الاتجاه الاجتماعى، تتمثل فى الانطلاق من مقولة اجتماعية اللغة؛ ففى إطار النقد الاجتماعى تأصلت تلك المقولة مبكراً؛ إذ ربط سلامة موسى بين الوظيفة الأساسية للغة وهى التوصيل - وتأثر اللغة بالمجتمع الذى ينتجها من ناحية، وتأثير اللغة فى ذلك المجتمع من ناحية ثانية. فإذا كانت غاية اللغة عنده (قبل كل شيء هى الفهم)(١٠٧)، فإنه قد أسّس على ذلك مقولة إن (اللغة الحية تتفاعل مع المجتمع وتتغير بتغيره)(١٠٨)، وكشف عن الفاعلية الاجتماعية للغة؛ بوصفها فاعلية تنفى أن تكون اللغة مجرد ثمرة للمجتمع الذى يستخدمها، بل إن (المجتمع أيضاً هو ثمرة اللغة التى تعين لأفراده بكلماتها سلوكهم الذهنى والعاطفى)(١٠٩)، وكان ذلك سبيله إلى الوصول إلى أن (أعظم المؤسسات فى أية أمة هى لغتها لأنها وسيلة تفكيرها ومستودع تراثها من القيم الاجتماعية والعادات الذهنية)(١١٠).

وإذا كان سلامة موسى قد أسّس بذلك مقولة اجتماعية اللغة من حيث طبيعتها ومن حيث وظيفتها، فإن دارسى الأدب الشعبى قد أسسوا مقولة مشابهة عن اجتماعية اللغة تأسيساً على ربطهم بين الأدب والحياة، مما أفضى إلى النظر إلى اللغة بوصفها (كائناً اجتماعياً)(١١١)، من ناحية، والتأكيد من ناحية ثانية على أن وظيفة اللغة ليست مجرد الإبانة عن المتكلم، بل أيضاً تحقيق (تواصله مع غيره من الأفراد فى مجتمعه من ناحية، ومع المجتمع كله من ناحية أخرى)(١١٢).

إن تأسيس مقولة اجتماعية اللغة سواء لدى النقاد الاجتماعيين أو لدى دارسى الأدب الشعبى كان يفضى، مباشرة إلى تناول جد مختلف للغة بوصفها أداة لتشكيل نصوص الأدب الشعبى، من ناحية، وتشكيل الأنواع الأدبية الحديثة من ناحية أخرى. وهذا ما يتجلى أولاً فى تلك المقولة التى صاغها مندور وثبّتها فى خطاب النقد الاجتماعى، والتى تنظر إلى لغة المسرح شعرية كانت أم نثرية بوصفها اتصالية أدائية، لا تنفصل جماليتها عن اتصاليتها وأدائيتها. وقد صاغ مندور هذه المقولة وربط بينها وبين مقولة الواقعية التى ترتكن إلى الممكن، وحدّ هذه المقولة فى نص طويل دال يرى أن (الأداء وسيلة لا غاية، والذى يجب أن نتساءل عنه هو إلى أى حد استطاع المؤلف أن يستخدم الوسيلة التى

- عبد الحميد يونس: **الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى**، ص ١٧٥ وما بعدها.
- عبد الحميد يونس: **دفاع عن الفولكلور**، مقال: الأدب الشعبى: مقوماته ووظائفه، ص ١٠٨.

(١٠٥) عبد الحميد يونس: **الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى**، مرجع سابق، ص ١٠.

(١٠٦) انظر: عبد المنعم تليمة: **النقد العربى، مدخل الكتاب وعنوانه: النقد العربى الحديث، بحث فى الأصول والاتجاهات والمناهج**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٤، ص-ص ٤٨٠- ٤٨١.

(١٠٧) سلامة موسى: **البلاغة العصرية واللغة العربية**، المطبعة العصرية، ١٩٤٥، ص ١٧. ويجدر أن نشير إلى أن مقالات هذا الكتاب قد نشرت فى الدوريات قبل ذلك التاريخ.

(١٠٨) سلامة موسى: **البلاغة العصرية واللغة العربية**، ص ٤٦.

(١٠٩) **المرجع السابق**، ص ١١.

(١١٠) **نفسه**، ص ١٧.

(١١١) أحمد مرسى: مقدمة كتاب عبد الحميد يونس: **دفاع عن الفولكلور**، ص ٤.

(١١٢) **المرجع السابق**، ص ٤-٥.



اختارها فى أداء ما يريد أن يؤديه سواء كانت تلك الوسيلة شعراً أم نثراً، وبلغة فصحى أم دارجة أم عامية. والواقعية لا تنبع من نوع الأداة المستخدمة، وإنما من صدق مطابقة ما يجرى به الحوار لما يمكن أن يعتمل فى نفوس شخصيات المسرحية من أفكار وأحاسيس فى الظروف والأحداث التى يحيطهم بها المؤلف، أى أن الواقعية تنبع من لسان الحال لا من لسان المقال. ولكن لما كان كل مؤلف مسرحى يخاطب جمهوراً فمن البديهى أن يخاطبه بلغة يفهمها ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، وأن يطوع تلك اللغة بحيث يستطيع أن يتسقطه من لسان الحال فى دقة ووضوح وتعبير مباشر، وإلا ظلت المعانى والأحاسيس مطمورة فى نفوس شخصياته، أو عجزت عن أن تصل إلى نفوس سامعيه أو قارئيه)(١١٣).



ولعل ما طرحته مقولة مندور السابقة من تأكيد أن الاساس الأول فى لغة المسرح كونها لغة اتصالية أدائية، لا تنفصل جمالياتها عن اتصاليتها وأدائيتها، يكشف عن شمولية الفهم الذى يقدمه مندور شمولية تتجلى فى حرصه على تعميم مقولته بحيث تشمل الأنماط المختلفة من لغة المسرح: الشعر، النثر، الفصحى، العامية، الدارجة.

وإذا كانت هذه المقولة قد تحولت أولاً إلى منطلق انطلق منه عدد من نقاد الاتجاه الاجتماعى لرصد بعض سلبيات التحققات الجمالية للغة بعض النصوص المسرحية(١١٤) - فلعلها كانت تتصل من وجوه مختلفة بما أصّله دارسو نصوص الأدب الشعبى المعاصرون لنقاد الاتجاه الاجتماعى (١٩٤٥-١٩٦٧) من تأكيد على الأبعاد الاتصالية للغة تلك النصوص تأكيداً يتبدى فى تكرار أن وظيفة من وظائف لغة تلك النصوص والأنواع تتمثل فى التأثير فى المتلقين الذين يتلقونها تأثيراً وجدانياً وجمالياً فى الآن نفسه، من ناحية(١١٥)، وفى الإفصاح عن أن كون الأدب الشعبى تعبيراً عن الوجدان الجمعى يجعل من تجلى ذلك الوجدان الجمعى هو الفيصل فى لغة الأدب الشعبى، وليس مسألة استخدام اللهجة أو اللهجات العامية؛ إذ قد تُستخدم تلك اللهجات ويظل الإبداع ذاتياً، من ناحية ثانية(١١٦).

تفاعلت مقولة اجتماعية اللغة مع مقولة التأكيد على جوانبها الاتصالية والأدائية فأدى ذلك ثانيًا إلى تأسيس منظور جديد لتناول مسألة الفصحى والعامية فى إبداع النصوص الشعبية، ونصوص المسرح بوصفه نوعاً أدبياً حديثاً فى الأدب العربى.

ولقد تشكل ذلك المنظور لدى الطرفين نقاد المسرح ودارسى الأدب الشعبى فى نطاق أقرب ما يكون إلى النطاق الدفاعى لعله يعود فى جانب من أهم جوانبه إلى ما تواتر فى الثقافة العربية الحديثة من قرن بين تأييد العامية أو التأكيد على كونها لغة ذات جماليات خاصة، وتصور أن ذلك (التأييد) ينقض الفصحى بوصفها لغة الثقافة العربية/ الإسلامية. وثمة دالان فى خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعى يؤكدان ذلك؛ فثمة قران لدى بعضهم ومنهم مندور على سبيل المثال بين استخدام الفصحى وخلود الأعمال الأدبية؛ إذ يجعل مندور من استخدام الفصحى لغة للمسرحيات (الضامن الأكيد لخلود مثل هذه الأعمال الأدبية ضمن تراثنا العربى الباقى على الزمن)(١١٧).

وثمة تصور لدى محمد مفيد الشوباشى يقدم الفصحى على العامية من منظور أن تعدد مجالات الفصحى قد جعلها أكثر اقتداراً من العامية على تأدية "المعانى الأدبية، وهذا ما وصفه بـ ضيق العامية و اتساع الفصحى أمام كل مجالات التعبير(١١٨).

(١١٣) محمد مندور: **مسرحيات عزيز أباظة**، محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة: معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ١٩٥٨، ص ٣١.

(١١٤) انظر ذلك بالتفصيل فى : **الخطاب النقدى والأيديولوجيا**، مرجع سابق، فصل أداة المسرح /اللغة، ص-ص ٢٧٧- ٣١١.

(١١٥) انظر أحمد رشدى صالح: **الأدب الشعبى**، مرجع سابق، ص-ص ٥٣- ٥٤.

(١١٦) انظر: عبد الحميد يونس: **دفاع عن الفولكلور**، مرجع سابق، ص ١٠٨.

(١١٧) محمد مندور: **فى المسرح المصرى المعاصر**، دار نهضة مصر، دون تاريخ، ص ٢٠٤، مقاله عن مجموعة مسرحيات تيمور خمسة وخميسة، ص-ص ٢٠٤- ٢٠٥، ويمتدح مندور تيمور لقيامه بإعادة كتابة تلك المسرحيات بالفصحى- بعد أن كان قد كتبها بالعامية- ويعلل مندور ذلك بإمكانية تقبل هذه المسرحيات فى البلدان العربية الأخرى.

(١١٨) فصّل الشوباشى وجهة نظره فى كتابه : **الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، فصل لغة الحوار فى القصة، ص-ص ٢٠١- ٢٠٦، وقد نشر هذا الفصل للمرة الأولى مقالاً بجريدة الشعب، عدد ٣ أكتوبر ١٩٥٨.

وإذا كان منطلق الشوباشى، وغيره من النقاد الاجتماعيين الذين قدموا الفصحى على العامية فى مجال الإبداع الأدبى، يقوم على مرتكز قومى يتمثل فى تصور أن الفصحى تقوم بوظيفة أساسية هى الربط بين أجزاء الوطن العربى مما يسهم فى تحقيق الوحدة(١١٩) - فإن المنظور المختلف عن ذلك قد قدمه بعض نقاد الاتجاه الاجتماعى أيضاً؛ أى لويس عوض وعبد القادر القط، كما قدمه فى فترة موازية بعض دارسى الأدب الشعبى. ومن اللافت أن هؤلاء وأولئك لم يكونوا يهدفون إلى أن تحل العامية محل الفصحى فى الإبداع الأدبى، وإنما كانوا يهدفون إلى إبراز مقولة جديدة ترى أن العامية لغة أدبية كالفصحى؛ وبعبارة أخرى لم يهدف أصحاب هذا الموقف إلى إحلال العامية محل الفصحى، بل كانوا يهدفون فقط إلى التأكيد على جمالية العامية حين تُستَخدم فى نصوص أدبية مما يجعلها تجاور الفصحى الأدبية.

ويستند أصحاب هذا الموقف كأصحاب الموقف الأول أيضاً إلى صلة اللغة بالحياة أو بالمجتمع الذى ينتجها؛ ومن هنا الدفاع عن العامية، وتبرير إمكانية اتخاذها لغة أدبية. وهذا ما يتجلى فى تقرير لويس عوض أن المصريين قد أبدعوا طوال القرون الماضية لغة شعبية تختلف عن العربية الفصحى، وصاغوا بواسطتها أدباً شعبياً فيه شعر كثير ونثر كثير، ولكن التركيب العبودى - وهذا هو الوصف الذى يستخدمه لويس عوض ليشير إلى البناء الاجتماعى الذى غلب فيه النظام الإقطاعى الذى ساد المجتمع المصرى طوال القرون الماضية - هو الذى جعل المصريين يهملون الأدب الشعبى(١٢٠)، ورتب لويس عوض على هذا إمكان قيام شعر بالعامية يتجاور شرعياً مع أدب الفصحى دون أن يوجد بالضرورة أى تعارض بينهما(١٢١).

ولقد دعم لويس عوض هذا التوجه بكتابته «مذكرات طالب بعثة» بالعامية، ليثبت فيما يقول أن العامية قادرة على صياغة النثر الفنى بحيث تصبح العامية (لغة السرد والوصف والتحليل، ولكن فى حدود الفكر الجاد والعواطف السامية، بل والقصد التراجيدى، وبذا أستكشف إمكانيات اللغة العامية عملياً لا نظرياً وبالتجربة لا بمجرد الافتراض والدعوى، فى أغراض استقر عرف المثقفين أنها لا تصلح لها)(١٢٢).

وإذا كان الظاهر فى خطاب لويس عوض حول العامية هو إبراز جمالياتها التى تؤهلها أن تصبح لغة أدبية مُعْتَرفاً بها من المثقفين، فإن قرن هذا ببعض توجهاته الأدبية والنقدية يشير إلى التناقض الواضح بينها وبين ذلك الظاهرة ففى فترة الستينيات كتب لويس عوض مسرحيتيه «الراهب» و«دموع إيزيس» بالفصحى لا بالعامية التى كان يدعو إلى أدبيتها، وفى هذا كان يجارى عرفاً سائداً لدى كتاب المسرح العربى يتمثل فى استخدام الفصحى فى المسرحيات التاريخية، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى كان لويس عوض يستهجن بعض الملامح اللغوية فى بعض مسرحيات الستينيات التى تأثرت بلغة بعض الأشكال الشعبية(١٢٣).

ولعل هذين المظهرين معاً يشيران إلى وجود مسافة فاصلة فى مجمع نتاج لويس عوض بين الدعوة المجردة وعدد من أنماط الممارسة الأدبية والنقدية الفعلية.

ويبدو القط أكثر اقتداراً على تأسيس مقولة أدبية العامية تأسيساً يستند إلى رفض ضمنى وصريح أيضاً لمقولة الشوباشى عن ضيق ميدان العامية، تلك المقولة التى تُهَوِّن

(١١٩) انظر الشوباشى: **المرجع السابق**، نفس الصفحات، وانظر أيضاً آراء رجاء النقاش فى كتابه: **أدباء ومواقف**، منشورات المكتبة العصرية، بيروت ١٩٦٦، ص-ص ٥٥- ٦٢، ٦٣- ٧٢، وقد ترددت أفكاره فى سياق مناقشته دعوة سعيد عقل إلى كتابة العربية بالحروف اللاتينية.



(١٢٠) لويس عوض: مقدمة ديوانه **بلوتو لاند**، مرجع سابق، ص-ص ١٢- ١٣.

(١٢١) انظر: لويس عوض، **المرجع السابق**، حيث قدم عدداً من قصائده بالعامية المصرية، وانظر أيضاً كتابه: **مذكرات طالب بعثة**، الكتاب الذهبى، روزاليوسف، نوفمبر ١٩٦٥.

(١٢٢) لويس عوض: **مذكرات طالب بعثة**، مرجع سابق، ص-ص ١٦-١٧.

(١٢٣) انظر: لويس عوض: **الثورة والأدب**، طبعة روزاليوسف، ١٩٧١، ص-ص ٢٨٤- ٢٩٧ وعنوانه هدف قومى إحياء مسرح القافية ومسرح اشمعنى، وهو عن مسرحية **الفرافير**.

من جمالية العامية. ولكن تأسيس القط مقولته تلك لا يفضى به، رغم الإيجابية التى تنطوى عليها مقولته فيما يتعلق بمحاولة تثبيتها جمالية العامية، إلا إلى إقرار ثنائية العامية لغة للمسرحيات العصرية، والفصحى للمسرحيات التاريخية والمترجمة(١٢٤). ولكن إقرار القط هذه الثنائية يقترن بإضافة مهمة تتحدد فى تأكيده أن (ليس من شك أننا نستطيع أن نكتب باللغة العامية روائع من أدب المسرح وإن كان ذلك لا يعنى بالضرورة أن يكون الموضوع من أمجاد الأمم أو عظام أحداث التاريخ)(١٢٥). ولعل هذه الإضافة أن تكون دالة على أقصى ما كان يمكن أن يصل إليه الداعون إلى أدبية العامية من تحطيم القران السارى لدى من يقدمون الفصحى من وصل بين الأدبية والفصحى وحدها. وكان يمكن لهذه الإضافة أن تؤثر فى مسار الممارسة المسرحية لو أن صاحبها. ومن يشاركونه الرأى استطاعوا أن يحددوا تحديداً عينياً جماليات العامية فى النصوص المسرحية التى تناولوها. ولكن هذا لم يحدث، فظلت هذه الإضافة، مثلها فى ذلك مثل كثير من الإضافات الدالة فى مسار هذا الخطاب، مجرد إضافة على هامشه، وليست فى مجراه العميق. وربما لهذا السبب لم يكن من الغريب أن ينطوى الموقف الثانى ضمناً وأساساً على تثبيت ثنائية الفصحى والعامية، وتحديد مجالات لكل منهما فى الممارسة المسرحية.

والللافت أن طرح مقولة أدبية العامية لدى لويس عوض وعبدالقادر القط قد وازاه طرح مقابل قدمه أحمد رشدى صالح الذى يبدو أكثر دارسى الأدب الشعبى فى تلك المرحلة اهتماماً بجماليات لغة الأشكال الأدبية الشعبية فى إطار مقولة سماها (بلاغة العامية)(١٢٦) التى تشير فيما يرى إلى ذلك (المستوى البلاغى الرفيع الذى بلغه أسلوب العامية الفنى عندنا بحيث يستطيع أن يرسم أدق الخلجات النفسية بصور راقية مركبة ورهافة ظاهرة)(١٢٧)، وإذا كان صالح قد ربط هذه المقولة بما وصفه بـ مرونة نسيج العامية النحوى والبلاغى من ناحية، وبما قدمه من درسٍ متأنٍ إلى حد كبير لتشكل العامية فى مصر يكشف فيما يرى ما مرت به تلك العامية من (مراحل مختلفة من النشوء والنمو والاكتمال) من ناحية ثانية فإنه قد حدد من ناحية ثالثة عدداً من السمات الكاشفة عن بلاغة العامية والتى أسماها أحياناً خصائص الأدب الشعبى كاشفًا عن كيفية تحققها فى نماذج مختلفة من الإبداعات القولية الشعبية، ومبيناً عن الوظائف المتعددة التى تقوم بها تلك الخصائص فى النصوص الشعبية، ورابطاً بين فهم تلك البلاغة من ناحية، وفهم نفسية الشعب من ناحية أخرى(١٢٨).

لقد كانت مقولة بلاغة العامية لدى رشدى صالح حاملة سواء فى جوهرها أو فى آليات تحقيقها نقدياً لإمكانات جديرة بأن تسهم فى تأسيس فهم جديد ومختلف لدور اللغة العامية فى تأصيل المسرح العربى، ولكن نقاد الاتجاه الاجتماعى لم يلتفوا إليها بعمق رغم أنها سبقتبأكثر من عقد كامل ما طرحه القط عن أدبية العامية.

(٣/٢)

برز تناول أولئك النقاد لمسألة لغة المسرح بوصفها جانباً من جوانب التأصيل فى دعوة بعضهم إلى لغة جديدة، أو بالأحرى نمط لغوى جديد يتمثل فيما أسماه سلامة موسى لغة الشعب التى تمكن الكاتب من أن يهدم (الحاجز الذى يفصل بين الشعب والأدب)(١٢٩). كما برز موقفهم من مسألة لغة المسرح بين العامية والفصحى فى تناولهم لمحاولة من محاولات

(١٢٤) انظر: عبد القادر القط: **قضايا ومواقف**، مرجع سابق، ص-ص ٢١٠-٢١١، ٢١٥-٢٢٦، من مقاليه: قضايا المسرح العربى، وحول التأليف المسرحى.

(١٢٥) القط: **قضايا ومواقف**، ص ٢٢٥.

(١٢٦) أحمد رشدى صالح: **الأدب الشعبى**، مرجع سابق، ص ٥١.

(١٢٧) أحمد رشدى صالح: **المرجع السابق**، ص ٢٢.

(١٢٨) انظر: أحمد رشدى صالح، **المرجع السابق**، ص-ص ٥١- ٦٩، حيث يقوم بذلك الدرس، ونشير إلى عبارة (مراحل مختلفة من النشوء والنمو والاكتمال) قد وردت فى ص ٤٨ من كتابه، بينما ورد تعبير نفسية الشعب فى تلك الصفحات المشار إليها فى بداية هذا الهامش.

(١٢٩) سلامة موسى: **الأدب للشعب**، مكتبة الأنجلو ١٩٥٦، ص ٢٩.

توفيق الحكيم التجريب فى لغة المسرح لحل مشكلة ثنائية الفصحى والعامية، وهى محاولته فى مسرحية الصفقة (١٩٥٦)، والتى استهدف فيها إيجاد (لغة صحيحة لاتجافى قواعد الفصحى، وهى فى نفس الوقت، مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافى طبائعهم ولا جو حياتهم)(١٣٠). وقد حدد الحكيم أهم مواصفات هذه اللغة فى أنها مكتوبة بالعامية مع انطباق قواعد الفصحى عليها فى الوقت نفسه، ولذلك يمكن أن تقرأ قراءات مختلفة تبعًا للهجات العربية، وقراءة أخرى طبقًا للنطق العربى الفصيح(١٣١)، ثم حدد هدفيها فى (السير نحو لغة مسرحية موحدة فى أدبنا)(١٣٢)، و (التقريب بين طبقات الشعب الواحد، وبين شعوب اللغة العربية)(١٣٣).

وتكشف نتاجات نقاد هذا الاتجاه حول تلك المسرحية(١٣٤) أن لمندور ثلاثة مواقف مختلفة من لغتها، وهو تعدد يشير إلى التردد بين رؤى مختلفة، مع عدم القدرة على الحسم بينها. بينما يشترك معه العالم فى موقف واحد من هذه المواقف الثلاثة، وإن اختلفا حول تعليل هذا الموقف. ففى المواضع المختلفة التى تناول فيها مندور لغة الصفقة(١٣٥) وصفها مرة بأنها مكتوبة باللغة الدارجة بين الطبقات المتعلمة، ولكنها مع ذلك أقرب إلى العامية منها إلى الفصحى فى كثير من ألفاظها، وقد دعم ذلك بملاحظته أن الممثلين قد أدوها بالعامية(١٣٦). بينما رأى فى موضع آخر أنه من التجوز أن توصف لغة الصفقة بأنها لغة ثالثة، ثم وصفها بأنها (ليست غريبة عن اللغة العربية الفصحى غرابة تستحق معها أن تسمى باسبرانتو عربى، وإنما هى فى حقيقتها لغة عربية تكاد تكون فصحى بمفرداتها ووسائل تعبيرها ورسم أصواتها على أن يكون هذا الرسم مجرد رمز يمكن لأصحاب كل لهجة أن ينطقوا به وفقًا للتطور الذى حدث فى اللهجة)(١٣٧).

ومن الواضح إذن أن مندور قد وصف لغة الصفقة فى المرة الثانية بأنها تمثل مستوى من مستويات الفصحى.

بينما يشترك العالم ومندور فى رؤية ثالثة ترى أن لغة الصفقة تجمع بين العامية والفصحى؛ فقد وصف مندور هذه اللغة بأن الحكيم قد حاول فيها التقريب (بين الفصحى والعامية، على نحو تتحقق معه ميزة اللغتين)(١٣٨). وأما العالم فقد وصفها أيضًا بأنها (وسط بين الفصحى والعامية، فكلماتها فصيحة، وإن تكن قريبة من المصطلح الدارج للغة العامية، أما تراكيبها فتقترب كثيراً من اللغة العامية)(١٣٩).

وبينما استطاع العالم أن يقدم بشىء من التفصيل توصيفًا لبعض جوانب صياغة الحكيم لغة الصفقة(١٤٠) فإن التعليلات المختلفة التى قدمها هو ومندور حول رأيهما فى جمع لغة الصفقة بين الفصحى والعامية، ليست سوى كشف للدواعى الاجتماعية والسياسية والقومية التى لا يستند إليها حكمهما المباشر على لغة الصفقة فقط، بل أيضًا للدواعى ذاتها التى يستند إليها الخطاب فى موقف أصحابه من مسألة الفصحى والعامية لغة المسرح. وقد حاول كل منهما أن يربط هذه الدواعى المختلفة بالحاجة الجمالية التى لبتها تجربة الصفقة؛ فالعالم يصف لغة الصفقة (بأنها قريبة من واقع الشخصية، وفيها فى الوقت نفسه فضيلة الفهم الميسر لكافة الناطقين باللغة العربية، فضلاً عن الطواعية لمختلف اللهجات الإقليمية)(١٤١). بينما يراها مندور (محاولة حية، لا بفضل المفردات أو وسائل التعبير فحسب، بل بفضل الاتجاه النفسى الذى نحسه فيها، فهو اتجاه الشعب فى تفكيره ومعتقداته،

(١٣٠) توفيق الحكيم: **مسرحية الصفقة**، البيان الملحق بها، طبعة مكتبة الآداب، ١٩٨١، ص ١٥٦. وقد نشر الحكيم هذه المسرحية للمرة الأولى عام ١٩٥٦.

(١٣١) انظر الحكيم: **البيان الملحق بمسرحية الصفقة**، ص ١٥٦.

(١٣٢) الحكيم، **المرجع السابق**، ص ١٥٦.

(١٣٣) الحكيم، **نفسه**، ص ١٥٧.

(١٣٤) نتوقف هنا أمام نقد محمد مندور ومحمود أمين العالم لهذه التجربة لأنهما يمثلان التيارين الأساسيين داخل الاتجاه، كما أنهما كانا أكثر نقاد هذا الاتجاه اهتماماً بنقد تلك التجربة.

(١٣٥) انظر هذه المواضع المختلفة فى كتابه **مسرح الحكيم** وهى:
- مشكلة اللغة، ص-ص ١٢٣ - ١٢٦.
- اللغة الثالثة التى اخترعها توفيق الحكيم، ص-ص ١٤١ - ١٤٥.
- مواضع أخرى، منها ص ١٩٠.

(١٣٦) انظر مندور: **مسرح توفيق الحكيم**، ص ١٢٥.

(١٣٧) مندور: **المرجع السابق**، ص ١٤٣.

(١٣٨) مندور: **مسرح توفيق الحكيم**، ص-ص ١٤٤ - ١٤٥.

(١٣٩) محمود أمين العالم: **الوجه والقناع**، ص ١٨٩. ويفصل العالم هذا الرأى بقوله: (لقد نجح الحكيم فى هذه التجربة الملهمة أن يزيل من التركيب اللغوى الفصيح بعض ما يثقل خطواته من عناصر لم تعد تستخدم فى المخاطبة، ونجح فى أن يزيل من التركيب العامى بعض ما يباعد بينه وبين التركيب الفصيح، وأقام من هذا لغة تجمع بين التركيب الفصيح والعامى، وتقارب بينهما فى غير افتعال. وهو لم يقف فى تجربته عند حدود الكلمات العامية ذات الأصول العربية، ولا اقتصر على الكلمات الفصيحة المتداولة، فلم تكن القضية عنده هى قضية تلقيح اللغة الفصيحة بكلمات عامية، أو قصر اللغة العربية على كلماتها الفصيحة، بل كانت القضية عنده أولاً وقبل كل شىء قضية نظم لغوى، قضية تركيب لغوى استطاع به أن يخلق بالفعل تقارباً طبيعيًا بين اللغتين العامية والفصحى)، ص ١٩.

وبذلك استطاع الحكيم أن ينفذ إلى ما يجب أن تملكه لغة فن شعبي كالمسرح من ظلال وإيحاءات وشحنات عاطفية أو أحاسيس عقلية)(١٤٢).

ولا يختلف الدافع القومي لتأييد محاولة الحكيم عند مندور عنه لدى العالم؛ إذ يكادان يتفقان أن العامية عامل من العوامل التي تعوق تحقيق وحدة الأمة العربية، واستعمال اللهجات العامية سيؤدي إلى توسيع الهوة بين الشعوب العربية، بينما تقدم تجربة الحكيم نموذجاً لغوياً لوحدة التعبير في المسرح العربي(١٤٣).

ومن الواضح أن الدوافع الاجتماعية والسياسية والقومية هي التي دفعت كلا من العالم ومندور إلى تصور تحقيق لغة الصفقة نموذجاً للغة جديدة تجمع بين الفصحى والعامية معاً، بينما يتبدى في درس أسلوبي معاصر أن لغة الحكيم الثالثة هذه ليست من الناحية النظرية إلا مستوى من مستويات العامية، ويتدعم هذا الرأي بالدرس الأسلوبي التطبيقي الذي يثبت ذلك بوضوح(١٤٤).

ولم تكن الدوافع الاجتماعية والسياسية والقومية هي الدافعة لكل من مندور والعالم وحدهما إلى تشجيع تجربة الحكيم في تقديم اللغة الثالثة؛ إذ إن هذه الدوافع المختلفة كانت الأساس القار في مجمل خطاب هؤلاء النقاد؛ إذ تواترت بدرجات مختلفة لدى كل من شكري عياد وإلى حد ما لدى أمير اسكندر أيضاً. واستندت عند شكري عياد كما عند مندور أيضاً إلى الربط بين تغير اللغة العربية بفصحاها وعامياتها من ناحية، والتغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي شهدتها مرحلتا الخمسينيات والستينيات من ناحية أخرى، إذ أدت هذه التغيرات المختلفة إلى بروز تفاؤل واضح لديهما بحدوث تقارب بين الفصحى والعامية، يعتمد على التيسير في الفصحى، من ناحية، وإثراء العامية والارتفاع بها من ناحية ثانية(١٤٥). ولعل هذا التقارب هو الذي دفع شكري عياد إلى الدعوة إلى اعتبار العامي والفصيح (مستويين من مستويات التعبير، لا لغتين متمايزتين)(١٤٦). وبقدر ما تشير هذه النتيجة الدالة إلى بروز منظور جديد داخل بنية هذا الخطاب ينظر بمرونة إلى الفصحى والعامية، ولا يكاد لا يفاضل بينهما من حيث هما لغتان أدبيتان. فإنها كانت متجاوبة بشكل أو بآخر مع دعوة القط ولويس عوض إلى أدبية العامية، وعدم قصر الأدبية على الفصحى وحدها.

ويشير رصد بعض هؤلاء النقاد لحدوث تقارب بين الفصحى والعامية إلى بروز توجه لدى منتجي هذا الخطاب يتغيا إيجاد لغة خاصة بالمسرح تحقق متطلباته الجمالية من ناحية، وتمكّن الجماهير من الاستفادة به من ناحية ثانية، ولعل هذا ما يفسر ما تردد لدى أكثر من ناقد من هؤلاء النقاد من إعجاب بتجارب مسرحية أخرى قامت على المزاوجة بين العامية والفصحى، دون أن تُخلّ تلك المزاوجة بمهمة المسرحية الاجتماعية(١٤٧).

ومن الممكن أن يكشف تجاوب هؤلاء النقاد مع محاولات التقريب أو الجمع بين العامية والفصحى، عن أن ذلك التقريب لديهم عامل من العوامل التي تؤدي إلى تأصيل المسرح العربي؛ بمعنى تثبيته وتفعيله في المجتمع.

(٤)

يتصل خطاب التأصيل في بعد من أهم أبعاده بالأيديولوجيا التي طرحها نقاد الاتجاه الاجتماعي في النقد المسرحي المصري (١٩٤٥-١٩٦٧) كما يتصل هذا الخطاب في بعض

---

(١٤٠) انظر **المرجع السابق**، ص ١٩ حيث يقول العالم: (ولقد استعان توفيق الحكيم لتحقيق هذا بعدة وسائل، فتخلص في جملته الفصيحة من أن المصدرية، ومن لم النافية ومن حروف العطف والأسماء الموصولة، وتجنب التثنية في الأفعال والأسماء، وباعد بينه وبين حروف الإشارة ومواضع التنوين، واستعان بما النافية وتوسع في استخدام التقديم والتأخير في العبارة وبغيرها من الوسائل النحوية والبلاغية. وخرج من هذا كله بلغة فصيحة العبارة إلى حد كبير، ولكنها في الوقت نفسه ليست غريبة عن العبارة العامية المتداولة، بل تصلح للنطق بمختلف اللهجات الإقليمية).

(١٤١) العالم: **الوجه والقناع**، ص٢٠.

(١٤٢) مندور: **مسرح توفيق الحكيم**، ص ١٤٤. وقارن هذا النص بنص العالم (إن هذه اللغة المسرحية الموحدة التي ينادي بها توفيق الحكيم هي ذات لغتنا الاجتماعية، ذات الكلمة التي ننطق بها وذات التركيب اللغوي الذي نصوغه، إنها مجرد محاولة لتخليص اللغة من الزوائد والتعقيدات التي تبعد باللغة عن الواقع الحي) **الوجه والقناع**، ص ٢٠.

(١٤٣) انظر، مندور: **مسرح توفيق الحكيم**، ص١٤٣، العالم : **الوجه والقناع**، ص-ص ٢٠-٢١.

(١٤٤) انظر محمد العبد: **اللغة والإبداع الأدبي**، الطبعة الأولى، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٩، مقال: حوار الحكيم وتجربة اللغة الثالثة، ص-ص ٢٣١-٢٦٠، حيث ينتهي العبد إلى النتيجة المذكورة في المتن. وحين درس لغة الحكيم في مسرحياته التي استخدم فيها تلك اللغة الثالثة، ص-ص ٢٤٤-٢٥٨، فإنه قد كرر أكثر من مرة أن اللغة المستخدمة فيها ليست إلا مستوى من مستويات العامية، انظر ص ٢٤٧، ٢٥٣، ٢٥٤.

(١٤٥) انظر: شكري عياد : **تجارب في الأدب والنقد**، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧، مقال لغة الفن أولاً،

جوانبه بما طرحه دارسو الأدب الشعبى مما ينتمى ضمناً أو صراحة إلى مجال الأيديولوجيا أيضاً. وتتشكل أيديولوجيا نقاد الاتجاه الاجتماعى من مجمل العناصر الفكرية التى بلوروها فى إطار ذهنى أقرب إلى الشمول والتماسك ـ قصد أن يفيد منها المجتمع المصرى فى تحقيق تقدمه، وتكوِّن هذه العناصر فى علاقاتها المختلفة الأفق الذهنى الذى يحدُّ حركة الفكر لدى الجماعة أو الفئة التى تنتج الأيديولوجيا من ناحية، كما يحدد ذلك الأفق من ناحية ثانية إمكانات تركيب هذه العناصر لتفى من منظور منتجيها بحاجات الواقع، مما يجعلها ذات طبيعة شاملة تمثل نظرة إلى العالم والكون.

وقد تعددت العناصر المسهمة فى تكوين أيديولوجيا نقاد الاتجاه الاجتماعى، وهى : العدالة الاجتماعية والاشتراكية، والحرية بجوانبها المختلفة، والتعليم، والموقف من الحضارة الأوروبية ومن التراث الفكرى العربى، ثم القومية العربية والمصرية(١٤٨).

وتتصل مسائل التأصيل سواء فى طبيعتها أو فى دلالتها اتصالاً مباشراً بالقومية العربية والمصرية، وذلك ما يشير إلى أن خطاب التأصيل ينبغى أن يُسلك فى إطار أوسع منه هو إطار خطاب القومية العربية والمصرية بوصفه عنصراً تكوينيًا من عناصر أيديولوجيا نقاد الاتجاه الاجتماعى، تلك الأيديولوجيا التى تعد من منظور علاقتها بالواقع التاريخى نتاجاً لوضعية الفئة أو الطبقة التى أنتجتها فى لحظة تاريخية واجتماعية من تاريخ المجتمع الذى تنتمى إليه.

ومن المنظور السالف نلحظ أن اهتمام المفكرين المصريين بمفهوم القومية العربية قد تأخر إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية نتيجة عوامل مختلفة أهمها بلا ريب حرب فلسطين ١٩٤٨(١٤٩)، ثم اشتد هذا الاهتمام إلى حد ما نتيجة ثورة يوليو ١٩٥٢؛ إذ إن جمال عبد الناصر قد أكد فى فلسفة الثورة (أن الدائرة العربية تشكل بعداً من أبعاد تكوين مصر)(١٥٠). ولعل محاولات السلطة الناصرية تحويل حلم الوحدة العربية إلى حقيقة واقعة أن يكون أكثر العوامل التى دفعت إلى بروز مفهوم القومية العربية فى خطاب أولئك النقاد. واتخذ الاهتمام بالقومية العربية لدى أولئك النقاد سبلاً مختلفة تراوحت بين السعى إلى تحديدها، والعمل على الكشف عن مقوماتها، والسعى إلى بيان صلتها الوثيقة بالاشتراكية. وهذه الصور المختلفة تشير إلى تصور منتجى هذه الأيديولوجيا الأهمية القصوى التى تمثلها القومية العربية بوصفها ـ من ناحية ـ مرتكزاً تنهض عليه محاولة تحقيق الوحدة العربية، وبوصفها أى القومية نتيجة من نتائج تحقيق التأصيل من ناحية ثانية. وتلك الناحية الثانية هى التى تصل خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعى بخطاب دارسى الأدب الشعبى.

ولعل أشمل تعريف للقومية قد قدمه شكرى عياد فى سياق رفضه لرأى «برنارد لويس» الذى كان يرى أن المعنى القومى لكلمة عربى قد ظهر فى العصر الحديث متأثراً بمفاهيم الحضارة الغربية، فعقَّب شكرى عياد بالقول إن (الأقرب إلى الصواب أن يقال إن مفهوم القومية بوصفه مفهوماً للوحدات البشرية أكثر تعقيداً من أى مفهوم سابق، إذ تدخل فى تكوينه عناصر الجنس والدين واللغة والبيئة الجغرافية والنظام الاقتصادى، دون أن تشترط فيه سلامة كل عنصر من هذه العناصر على حدته، وهو مفهوم حديث بطبيعته فى الشرق والغرب على السواء، وهو المفهوم الذى تكتمل بتحقيقه وحدة الحضارة أكثر من أى مفهوم سابق للجماعة البشرية كالقبيلة أو المملكة أو الإمبراطورية)(١٥١).

ص-ص ٢٩١-٢٩٨. وانظر أيضًا مندور : **مسرح توفيق الحكيم**، ص ١٢٦.

(١٤٦) شكرى عياد، **تجارب فى الأدب والنقد**، ص-ص ٢٩٤- ٢٩٥.

(١٤٧) ثمة نماذج مختلفة يمكن الإشارة إليها، ومنها:
- غالى شكرى: **ماذا أضافوا إلى ضمير العصر**، دار الكاتب العربى ١٩٦٧، من مقال موسم يذهب وآخر يجىء، ويتناول فيه أهم عروض مسرحيات موسم ١٩٦٤، ومنها مسرحية **حلاق بغداد** لألفريد فرج، ويجعل من ازدواجية لغتها عاملاً من عوامل نجاحها.
- لويس عوض: **الثورة والأدب**: مقال بين عدالة التوزيع وعدالة الهنك والرنك، ص-ص ٢٦٠- ٢٦٦، حيث يتناول مسرحية **الشبعانين** لأحمد سعيد، ويقول إن (أحمد سعيد نجح فى تجربة جديدة أعتقد أنه أول من أجراها على المسرح المصرى، وهو تجاور الفصحى والعامية فى لغة الحوار، فشخصيات السادة عنده تتكلم بالفصحى، وشخصيات الغوغاء تتكلم بالعامية، وقد مكنته هذه الحيلة من أن يستغل مرونة العامية من دون الفصحى فى التعبير عن الفكاهة مع المحافظة على وهم الجو التاريخى الذى تجرى فيه أحداث المسرحية. أقول إنه نجح فى هذه التجربة لأن المشاهد لا يحس بأى قلق فى هذا التجاور غير المألوف طوال المسرحية)، ص ٢٦٠. ومن المهم الإشارة هنا إلى أن لويس عوض- رغم رصده لهذا الجانب الإيجابى فى تلك المسرحية- لا يختلف عن معظم نقاد الاتجاه الاجتماعى فى رفضه الدلالة السلبية التى تنطوى عليها هذه المسرحية.

(١٤٨) انظر بالتفصيل دراستنا: **الخطاب النقدى والأيديولوجيا**، فصل الأيديولوجيا، ص-ص ٣١٣-٣٣٩.

(١٤٩) انظر: نبيه عبد الله بيومى: تطور **فكرة القومية العربية فى مصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص-ص ٢٥٨- ٢٥٩.

وإذا كان شكرى عياد قد أكد أن القومية أساس من أسس تحقيق وحدة الحضارة فإنه أخذ يدلل على أن الجماعة العربية كانت تتحرك منذ بداية العصر الحديث حركة دالة على توتر وعيها بالقومية دون أن ينفى هذا وجود صراعات داخلها(١٥٢).

ولم يبعد البحث عن (صفات العرب الحضارية)(١٥٣) الذى قام به الشوباشى عن الارتباط بتحديد بعض عناصر القومية العربية، من ناحية، والكشف عن الإسهام العربى فى الحضارة الأوروبية، من ناحية ثانية. وإذا كان الشوباشى قد انتهى إلى أن أهم ما يميز حياة العرب فى العصور الوسطى هو سيادة قيمة حرية الفكر، ثم كشف عن تأثير هذه القيمة فى الحضارة الأوروبية(١٥٤) ـ فإن مسعاه هذا لم ينفصل عن تأكيده أهمية حرية الفكر تأكيداً يصل بين حرية الفكر من ناحية، وتحقيق الازدهار، ومن ثم الحضارة، من ناحية ثانية(١٥٥).

ولعل النقاش أن يكون من أكثر نقاد هذا الاتجاه اهتماماً بتناول القومية العربية وعلاقتها بالاشتراكية، ودورهما معاً فى تحقيق الوحدة العربية(١٥٦). ورغم أن النقاش لم يقم فيما لدينا من نصوص بتحديد عناصر القومية العربية،فإنه قد سعى منذ فترة مبكرة فى سنوات الخمسينيات إلى أن يكشف فعالية فكرة القومية العربية فى مصر ودورها فى (تشكيل المجتمع بأوضاعه وعقائده)(١٥٧). ولذلك جعل من أهداف كتابه فى «أزمة الثقافة المصـــــرية» (١٩٥٨)(١٥٨) أن يشرح الظروف التى ظهرت فيها فكرة القومية العربية والظروف التى جعلت منها عنصراً حيّاً سوف يلعب دوره الكبير فى المستقبل عن طريق علمى واضح)(١٥٩).

ولقد ارتبطت القومية العربية فى أيديولوجيا هؤلاء النقاد بالسعى لتحقيق التقدم أو الخلاص بتعبير النقاش إذ عدّ النقاش القومية العربية والاشتراكية جناحى الثورة العربية، اللذين تنطلق بهما (لتحقيق أهدافها فى تغيير الواقع الاجتماعى والفكرى لقلب حضارتنا بوجهيها المادى والمعنوى)(١٦٠). بينما جعل العالم من الارتباط بين الانتقال إلى تحقيق الاشتراكية فى مصر وحركة التوحيد القومى العربى سمة من السمات المميزة لتجربة الاشتراكية فى مصر(١٦١). وإن كان قد جعل من تحقيق الاشتراكية المدخل الحيوى للوحدة العربية؛ إذ إن (البناء الاشتراكى فى بلادنا هو البعد الاجتماعى الأساسى لحركة التوحيد القومى. فالوحدة العربية لا تتحقق بالعواطف القومية وحدها، وإنما بالتحرر الوطنى والتحرر الاقتصادى والتحرر الاجتماعى. وهكذا تصبح الاشتراكية عندنا معنى من معانى الوحدة العربية الشاملة)(١٦٢).

وليس هذا الربط بين القومية العربية، من ناحية، والاشتراكية من ناحية ثانية، والوحدة العربية بوصفها نتاجاً للقومية العربية والاشتراكية من ناحية ثالثة ليس هذا سوى تجاوب مع ما كانت تنادى به السلطة من دعوة إلى الوحدة العربية مع التأكيد على أسبقية تحقيق الاشتراكية(١٦٣).

ولكن التوجه نحو القومية العربية لدى منتجى هذه الأيديولوجيا كان يقابل بتوجه آخر نحو القومية المصرية أو الوطنية المصرية(١٦٤)، وهذا ما برز بوضوح لدى لويس عوض بصفة خاصة. ويستند هذا التوجه لدى لويس عوض إلى أن القومية بوصفها مفهوماً دالاً على مجموعة من الملامح التى تميز جماعة بشرية عن غيرها من الجماعات(١٦٥) لا تتناقض مع التوجه نحو الإنسانية بعمومها(١٦٦).

(١٥٠) جمال عبد الناصر: **وثائق ثورة يوليو: فلسفة الثورة**، طبع اللجنة العربية لتخليد القائد جمال عبد الناصر، دون تحديد للناشر أو تاريخ النشر، والدائرتان الأخريان اللتان طرحهما هما: الدائرة الإسلامية والدائرة الإفريقية.

(١٥١) شكرى عياد: **الحضارة العربية**، المكتبة الثقافية، عدد ١٧، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧، ص١١.

(١٥٢) انظر **المرجع السابق**، ص-ص ١١-١٢.

(١٥٣) محمد مفيد الشوباشى: **العرب والحضارة الأوروبية**، المكتبة الثقافية، عدد ٤٣، أغسطس ١٩٦١، ص ٤٨. والجدير بالملاحظة أن الجملة التى اقتبسناها فى المتن هى عنوان فصل يمتد من ص ٤٨ إلى ص ٥٧.

(١٥٤) انظر **المرجع السابق**، ص ٥٢.

(١٥٥) يقول الشوباشى- بعد أن بيّن تحقق حرية الفكر لدى العرب وتأثير انتقالها إلى أوروبا (أما أهم ما يميز عصور الازدهار فهو حرية الفكر، حرية مناقشة جميع المشكلات التى تهم الإنسان وتشغل باله، فمن احتكاك المناقشة الحرة ينبثق النور الذى يجلو الحقائق أو يجلو جانباً منها، أو يشحذ الفكر على أقل تقدير وينميه، وبذلك تتحرك عجلة التطور الحضارى، ثم تسرع خطاها.) العرب والحضارة الأوروبية، ص-ص ٥٢-,٥٣ ومن الملاحظ أن قرن الشوباشى بين حرية الفكر من ناحية، وتقدم العلم من ناحية ثانية قد جعله يوشك أن يصرح بضرورة العلمانية من أجل تقدم المجتمع وبناء الحضارة، انظر **المرجع نفسه**، ص ٥٣.

(١٥٦) هذا ما تدل عليه كثير من كتاباته، ومنها على سبيل المثال:

(أ) مقدمة كتابه: **فى أزمة الثقافة المصرية**، دار الآداب، بيروت ١٩٥٨، ص-ص ١٠-١٤.

(ب) مقالات متعددة فى كتابه : **أدب وعروبة وحرية**، وتكاد تستغرق معظم حجم الكتاب، وهى : الوجدان القومى والوجدان

(٤/٢)

إن احتلال القومية العربية مكاناً بارزاً فى أيديولوجيا النقاد الاجتماعيين كان سبباً من الأسباب التى جعلت خطابهم يتصل بخطاب دارسى الأدب الشعبى، وكان ذلك الاتصال بين هذين الخطابين دالاً على مسعى مشترك من منتجيهما إلى تحقيق التأصيل بوصفه سبيلاً لتحقيق القومية التى تفضى بدورها إلى تحقيق الهوية العربية فى الإبداعات الجمالية. ومن اللافت أن اهتمام دارسى الأدب الشعبى بالأبعاد القومية المختلفة فيه قد سبق تاريخياً اهتمام نقاد الاتجاه الاجتماعى، ثم توازى الاهتمامان، فيما بعد، ليتحقق التلاقى بينهما. فمن فترة مبكرة، فى تاريخ دراسات الأدب الشعبى فى مصر، حمل ذلك الأدب اسم الأدب القومى، وكان الدافع القومى فاعلاً فى توجه بعض رواده إلى دراسة نصوصه، وإدخالها فى دائرة الأدب العربى المعترف به لدى المثقفين، وذلك لنقض ما ردده عدد من المستشرقين عن قصور العقلية العربية وولوعها بالجزئيات دون الكليات، مما يفسر لدى أولئك البعض عدم نشأة القصص والمسرح لدى العرب، فكان مسعى دارسى الأدب الشعبى أمثال فؤاد حسنين وفاروق خورشيد إلى وضع القصص الشعبى والسير الشعبية فى إطار الأدب العربى سبيلاً من سبل نقض النظرة الاستشراقية إلى طبيعة الإبداع العربى(١٦٧).

ومن اللافت أيضًا أن عدداً من دارسى الأشكال الشعبية التى يمكن أن تعد أساسًا ملائماً لتأصيل المسرح العربى، قد عنوا عناية واضحة بإبراز تجليات التوجهات القومية فى تلك الأشكال، وبدت تلك التجليات واضحة فى دراسات عبد الحميد يونس وفاروق خورشيد ومحمود ذهنى للسيرة الشعبية بصفة خاصة. ومن الواضح أن اهتمامهم بدرس تلك التجليات إنما كان ينطلق من النظر إلى الإبداعات الشعبية بوصفها تعبيراً عن الجماعة العربية، وهذا ما قاد عبد الحميد يونس فى دراسته للهلالية على سبيل المثال إلى الكشف عن فعالية (القومية المصرية ذات الطابع العربى)(١٦٨) فى السيرة الهلالية؛ حيث كشف عن احتفاظها (بالطابع القومى العام الذى يسم جميع الآثار الجماعية بميسمه)(١٦٩)، وبيّن أن (بقاء الخطوط البارزة للسيرة الهلالية على حالها؛ إنما يعنى مسايرة هذه الخطوط للروح القومية المصرية)(١٧٠). وأخذ يكشف عن تجليات تلك الروح القومية المصرية فى أحداث السيرة ووقائعها المختلفة، حيث بدت تجليات تلك الروح ماثلة، عبر تحليل يونس، فى المضامين والمحتويات الفكرية الشعورية ذات الطبيعة الجمعية للسيرة، دون أن يخلو تحليله من إبراز لتأثيرات هذه التجليات فى بعض جوانب التشكيل الجمالى للسيرة؛ وخاصة ما يتعلق ببناء بعض الشخصيات الرئيسية(١٧١).

وقد تحقق بحث مشابه عن تجليات الروح القومية فى السير الشعبية العربية لدى فاروق خورشيد ومحمود ذهنى من منطلق أن هذه السير تعبير عن ضمير الشعب العربى أو ضمير الجماعة العربية، وهذا ما جعل دراسة هذه السير نقطة التقائنا فيما يرى خورشيد (بمعنى الحضارة لدى أمتنا، والمعبر الذى يقودنا إلى التعرف على نفسية العربى فى مختلف العصور وتحت مختلف الظروف)(١٧٢). وقد اقترن ذلك المنطلق الذى يلح على المضمون الاجتماعى للسير الشعبية العربية بمسعى خورشيد إلى الكشف عن التجليات الإبداعية التشكيلية التى تتبدى فى تلك السير؛ إذ أصبحت وسائل التشكيل الجمالى فيها إبداعًا مقصوداً أنتجه منتجو هذه السير حيث اصطفوا من (القوالب والأبطال ما يلائم

الاشتراكى ص-ص ٥-١٢. ثم أربع مقالات تحمل عنوان القوميون السوريون والأدب تحتل الصفحات ٤٧- ٥٤، ٥٥-٦٢، ٦٣-٧٠، ٧١-٨٢. وقد قام فى أولاها بعرض أفكار القوميين السوريين ورد عليها، بينما قام فى المقالات الثلاث التالية بدراسة أدبهم، ثم مقال: القومية العربية والخياليون، ص-ص ٨٩-١٠٢، وهو مناقشة لآراء نازك الملائكة حول القومية العربية.

(١٥٧) رجاء النقاش: فى **أزمة الثقافة المصرية**، ص١٣. ومن المهم الإشارة إلى أن المقصود من تعبير المجتمع فى النص المنقول، السلطة غالباً.

(١٥٨) **المرجع السابق**، ص ١٣. من الجدير بالملاحظة أن مقالات هذا الكتاب نشرت فى الدوريات بداية من ١٩٥٤ وما بعدها.

(١٥٩) من الجدير بالملاحظة أن مقالات هذا الكتاب نشرت فى الدوريات بداية من ١٩٥٤ وما بعدها.

(١٦٠) النقاش: **أدب وعروبة وحرية**، ص ٧١.

(١٦١) انظر: محمود أمين العالم: **معارك فكرية**، دار الهلال، ١٩٦٦، ص ٢٠٠، من مقاله أكثر من طريق إلى الاشتراكية.

(١٦٢) العالم: **المرجع السابق**، ص ٢٠٠.

(١٦٣) انظر: جمال عبد الناصر: **الميثاق الوطنى**، طبع الهيئة العامة للاستعلامات، دون تاريخ، باب الوحدة العربية، ص-ص ١٣١- ١٣٨. وانظر أيضًا: السيد ياسين: تحليل مضمون كتابات الفكر القومى العربى، ضمن كتاب: **القومية العربية فى الفكر والممارسة**، إصدار مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٠، ص ٩٥.

(١٦٤) استخدم غالى شكرى تعبير الوطنية المصرية ليصف الدعوة إلى القومية المصرية لدى لويس عوض، انظر: غالى شكرى: رؤيا فى مشروع لويس عوض، ضمن كتاب **لويس عوض**

القضية التى يدافعون عنها، ثم يقدمون فيها عملاً له تقاليده الفنية الناضجة المتبلورة)(١٧٣).

إن النظر إلى الاشكال الأدبية الشعبية وأهمها السيرة الشعبية لدى دارسى الأدب الشعبى بوصفها تعبيراً عن الروح القومية العربية، كان يفضى إلى وضع لبنة دالة فى مشروع تأصيل الأنواع الأدبية الحديثة؛ إذ إن عكس تلك الأشكال للروح القومية يجعل من استلهام كتّاب الأنواع الأدبية الحديثة لها سبيلاً من أبرز السبل إلى تأصيل تلك الأنواع فى الأدب والمجتمع العربى الحديث؛ إذ تتحول نصوص الأدب الشعبى وأشكاله وظواهره الجمالية إلى مادة خام يعيد كاتب الأنواع الأدبية الحديثة تشكيلها واستثمار ما تنطوى عليه من قيم جمالية جماعية فى تشكيل جماليات الأنواع الحديثة، مما يفضى من ناحية إلى تأصيل الأنواع الجديدة، ويحقق من ناحية ثانية الصبغة القومية التى تعدُّ بدورها دالاً على تحقق الهوية العربية لتلك الأنواع. وقد تجلى ذلك المسعى لدى كثير من النقاد الاجتماعيين؛ فمندور، على سبيل المثال، يجعل من الأدب الشعبى العربى أساساً من أسس القومية العربية، ويجعل من دراسة نصوصه فى مختلف البلدان العربية، وسيلة كاشفة عن عدم وجود فروق جوهرية بين أقاليم الوطن العربى(١٧٤)، وبذا فإن استلهام نصوص الأدب الشعبى وأشكاله المختلفة سيؤدى إلى تأصيل الأنواع الأدبية الحديثة. وليس ما تبدى لدى عدد من أولئك النقاد من تصور أن الإبداعات الشعبية هى المادة الخام التى تتيح للكاتب المسرحى الذى يستلهمها إمكانية تقديم "مضمون شعبى أو روح شعبى يعبر به (عن بلاده وشعبه تعبيراً شاملاً)(١٧٥) - ليس هذا إلا تجل من تجليات القومية فى مسألة التأصيل.

(٥)

توقفت هذه الدراسة عند التأثيرات المختلفة التى مارستها دراسات الأدب الشعبى على النقد المسرحى الاجتماعى المصرى (١٩٤٥-١٩٦٧) فيما يتعلق بخطاب التأصيل. وقد مثلت المرحلة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧ مرحلة نشأة العلاقة الفعالة بين هذين النمطين المعرفيين المختلفين إلى حدٍّ كبير.

وقد كشف التحليل فى فقراته المختلفة عن جوانب التأثير الذى تجلت فى سبق دراسات الأدب الشعبى إلى طرح بعض الصيغ والمقولات النقدية التى أفادت نقاد المسرح الاجتماعيين، كما كشفت عن الجوانب التى لم يستطع نقاد المسرح الاجتماعيون الإفادة فيها من منجزات دراسات الأدب الشعبى. ويبدو أن السبب الأساسيفى ذلك يتمثل فى انطلاقهم من تصور أن الأشكال المسرحية النموذجية إن هى إلا أشكال أوروبية، أو متبلورة فى إطار الثقافة الأوروبية، واللافت أن عدداً من دارسى الأنواع الأدبية الحديثة فى الأدب العربى كانوا ينطلقون فى فترة معاصرة لأولئك النقاد من التصور ذاته(١٧٦).

وإذا كنا قد توقفنا عند عام ١٩٦٧ فذلك لأن مرحلة ما بعد ١٩٦٧ تشكل مرحلة جديدة فى تاريخ المجتمع العربى الحديث؛ إذ فرضت هزيمة يونيو ١٩٦٧ على الجماعة العربية أن تعيد تأمل واقعها وماضيها / تراثها مرة أخرى بحثاً عن أسباب الهزيمة، وسعيًا إلى اكتشاف كل ما يمكن أن يساعدها فى تحقيق تماسكها بما يجعلها قادرة على تجاوز لحظات الهزيمة. ولعل الجماعة العربية فى مسعاها ذلك، قد تيقنت من أنها فى حاجة إلى إعادة النظر فى تراثها الشعبى لتكشف عن الإمكانات التى يحملها بوصفه مقومًا من أهم مقومات القومية،

مفكرًا وناقدًا ومبدعًا، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠، ص ١٠٣.

(١٦٥) انظر: لويس عوض: **دراسات عربية وغربية**، مرجع سابق، مقال زوبعة فى فنجان، ص-ص ١٥٩- ١٦٤.

(١٦٦) يؤكد لويس عوض على انعدام التناقض بين القومية الإنسانية ويكرر ذلك كثيراً فى كتاباته، انظر على سبيل المثال:
(أ) **الاشتراكية والأدب**، الطبعة الثانية، دار الهلال ١٩٦٨.
(ب) **الجامعة والمجتمع الجديد**، الدار القومية ١٩٦٤.

(١٦٧) انظر: فؤاد حسنين: **قصصنا الشعبى**، مرجع سابق.
- فاروق خورشيد: **فن كتابة السيرة الشعبية**، مرجع سابق.
- وانظر أيضًا كتابه: **فى الرواية العربية، عصر التجميع**، الطبعة الثالثة، دار الشروق ١٩٧٥، وقد صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٩.

(١٦٨) عبد الحميد يونس: **الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى**، مرجع سابق، ص ١٧٨.

(١٦٩) عبد الحميد يونس: **الهلالية**، ص ١٧٩.

(١٧٠) **المرجع السابق**، ص ١٧٩.

(١٧١) انظر: عبد الحميد يونس: **الهلالية**، ص-ص ١٧٨-١٨٤، وانظر تحليله لعدد من الشخصيات الرئيسية والأنماط فى السيرة، ص-ص ١٨٤- ١٩٦، حيث يكشف - فى حدود المنهجية التى يستند إليها وفى حدود الأدوات التحليلية التى كان يستخدمها - عن ملامح هذه الشخصيات وتأثير البيئة المصرية فى صياغتها.

(١٧٢) فاروق خورشيد: **أضواء على السير الشعبية**، المكتبة الثقافية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، يناير ١٩٦٤، ص-ص ٢٠-٢١. ومصطلح ضمير الشعب هو المصطلح الذى كان خورشيد يتكئ عليه فى هذا الكتاب. وانظر أيضاً: محمود ذهنى: **سيرة عنترة**، ط ٢، دار المعارف ١٩٨٤،

والتى تتيح له أن يقدم لها ما يساعد فى تحقيق تماسكها أمام الآخر. وقد ارتبط ذلك المسعى بمتغيرات ثقافية متعددة. وقد أسفر ذلك المسعى عن اشتداد تيار الكتابات المسرحية التى حاول أصحابها تمثل المنجزات الإبداعية الشعبية، وهذا ما تمثله كتابات نجيب سرور، ومحمود دياب، ويسرى الجندى، وبعض أعمال عبد العزيز حمودة وفوزى فهمى وغيرهم. كما برز تحول واضح فى دراسات الأدب الشعبى ظهر فى أكثر من جانب منها؛ إعطاء اهتمام أوفى بدراسة الظواهر الأدائية والشفاهية، والتحليل الساعى باستخدام أدوات نقدية جديدة إلى اكتشاف جماليات الأشكال الشعبية، وتركز الاهتمام حول بعض الأشكال الشعبية الأدائية المتصلة بالظواهر والأشكال المسرحية المختلفة. بينما أخذ المسرح العربى وكتّابه يتعرفان على عدد من الأشكال المسرحية الأوروبية وغير الأوروبية، غير الرسمية، مما كشف عن تنوع الأشكال المسرحية وعدم اقتصارها على ذلك الشكل القائم على الصيغة الأرسطية فى تجلياتها المختلفة.

ولعل تفاعل هذه الجوانب الثلاثة السابقة هو الذى نقل مسألة التأصيل بجانبيها الإبداعى والنقدى إلى تمثل فنون الفرجة الشعبية فى الكتابات والإبداعات المسرحية، من ناحية، والتعامل معها نقدياً بوصفها أشكالاً مسرحية تختلف عن الشكل الرسمى ذى الأساس الأرسطى من ناحية ثانية.

وتحتاج مرحلة ما بعد ١٩٦٧ درساً آخر يكشف عن تحولات ظاهرة التأصيل فى جانبيها الإبداعى والنقدى.

ص-ص ٣٠٢-٣٢٣ حيث يدرس المضامين السياسية والاجتماعية فى سيرة عنترة، وتبدو المضامين السياسية - خاصة - تجلياً للروح القومية السارية فى هذه السيرة.

(١٧٣) فاروق خورشيد: **أضواء على السير الشعبية**، ص-ص ٢٧-٢٨.

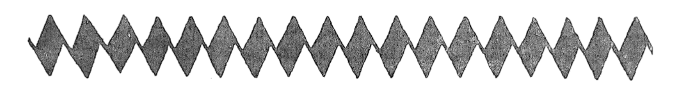
(١٧٤) محمد مندور: **معارك أدبية**، مرجع سابق، مقال الأدب الشعبى فى مخالب السياسة، ص-ص ١٩٦-١٩٨.

(١٧٥) رجاء النقاش: **فى أضواء المسرح**، مرجع سابق، ص ١٠٩. وكل التعبيرات التى وضعناها فى المتن بين قوسين تعبيرات وردت فى كتاب النقاش المشار إليه فى هذا الهامش.

(١٧٦) انظر، على سبيل المثال، دراستى عبد المحسن بدر ومحمد يوسف نجم المشار إليهما فى الهامش الأول؛ حيث يكشف كل منهما عن التأثيرات «السلبية» لأنواع الأدب الشعبى وأشكاله على نصوص الرواية (لدى عبد المحسن) ونصوص المسرح (لدى نجم)، وهذا يرجع- فيما نرى- إلى أنهما _ كغيرهما من نقاد المرحلة (١٩٤٥-١٩٦٧) كان ينطلقان من تصور أن الأشكال الغربية الرسمية فى الرواية والمسرحية هى الأشكال النموذجية.







الحكاية الخرافية والشعبية العُمانية

دراسة فى الشكل والمحتوى

د. آسية بنت ناصر بن سيف البوعلى

تمهيـد:

تتناول الدراسة شكل ومحتوى نموذجين من القصص الشعبى العُمانى (الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية)، وهو نمط من أنماط الأدب الشعبى العُمانى الذى يُعد جزءًا لا يتجزأ من الفولكلور؛ أى المأثورات الشعبية.

ثمة إشكاليات بصدد تعريف مصطلح (الأدب الشعبى)(١)، ومع ذلك يلزم التنويه إلى أنه لا يُقصد به أدب العوام أو الأدب العامى، وإنما التراث المشترك لكل فئات الشعب وطبقاته المختلفة التى تجمعها ثقافة مشتركة، ومن ثم يعبر هذا الأدب عن ثقافة المجتمع برمته بوصفه تعبيرًا فنيًا يوظف الكلمة المكتوبة أو المنطوقة. والأخيرة تجعل منه أدبًا شفاهيًا جماعيًا، يعتمد على وجود راوٍ ومستمعين. والمشافهة فيه أضفت عليه سمات الاستمرارية والمرونة والتلقائية فى التعبير، وجميعها سمات تجعل منه أدبًا منظمًا يخضع لنهج فنى محدد وينأى عن فوضى التأليف.

واستنادًا إلى الطابع الشفاهى للأدب الشعبى ونهجه الفنى المحدد، اعتمدت الدراسة على مخطوطة معدة للطبع، تم جمع مادتها شفاهيًا(*)، لتحوى حكايات متنوعة من القصص الشعبى العُمانى، وذلك فى ظل عدم وجود مؤلفات عُمانية متخصصة تتضمن مثل هذه الحكايات.

دوافع الدراسة وأهدافها:

يفتقر الأدب الشعبى العُمانى إلى دراسات متخصصة باستثناء دراسة واحدة تناولت الأمثال العُمانية فيما يتعلق بشجر النخل، مبينة التوظيف المتواتر للفظة النخل فى الأمثال الشعبية العُمانية ومدى تعبيره عن البيئة الشعبية العُمانية بمختلف جوانبها(٢).

(١) عن اختلاف وجهات النظر بصدد تعريف المصطلح وتبيان حدوده، راجع كلاً من:
- عبدالحميد يونس: **معجم الفولكلور مع مسرد إنجليزى عربى**، بيروت، مكتبة لبنان، (د.ت) باب الهمزة، ص٢٤.
- أحمد على مرسى: **الأدب الشعبى العربى: المصطلح وحدوده**، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع٢١، أكتوبر- ديسمبر، ١٩٨٧م، ص ص ١٤-٢٥.
- فاروق خورشيد: **السيرة الشعبية العربية**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م، ص ص ٢٤، ٢٦.

(*) قام بجمع الحكايات المضمنة فى المخطوطة من مختلف مناطق سلطنة عمان سعيد بن محمد بن سلطان السليمانى، المستشار (سابقًا) بمكتب وزير التعليم العالى بالسلطنة.

(٢) See: Kinga Devenyi. :Essays In Omani Proverbs: Date Palms and Dates, المستعرب Honour of Alexander Fodor on His Sixtieth Birthday, THE ARABIST, Budapest Studies in Arabic 23, published with the help of the Union Europeenne des Arabisants et Islamisants, 2001, pp. 29-46.
- For more information about Omani Proverbs. See: Kinga Devenyi. Omanica in Omani Proverbs Ipid, 26-27, 2003, pp. 123-137.



وبالإضافة إلى ما تقدم، فإن دراستنا لشكل ومحتوى نموذجين من حكايات القصص الشعبى العمانى، ترمى إلى الإجابة عن مجموعة من التساؤلات منها: إلى أى مدى تمثل الحكايات منتجًا ثقافيًا جماعيًا يعبر عن الجموع بوصفها ذاتًا تعكس هذه الحكايات جانبها الوجدانى من أشواق وأحلام وآلام وآمال؟ وإلى أى حد تلعب الحكاية ـ بشكلها الفنى المحدد ـ دورًا مؤثرًا فى تأكيد معتقدات الشعب العمانى والكشف عن فلسفة ما لها علاقة بتجربة إنسانية عميقة، ببعديها النفسى والاجتماعى؟ وذلك من منطلق أن الحكى سمة ملازمة للإنسان منذ القدم، وهى سمة يتطلبها نموه الفكرى وتطوره، ويرتبط بها جانبه المعرفى. من ثم تعد الحكاية بؤرة التقاء الإنسان داخليًا وخارجيًا، وكل قراءة لها قراءة للحياة وأسلوب معرفى يكشف عن دروب الإنسان فى الكون ومتاهات الحياة.

وثمة تساؤل آخر تحاول الدراسة الإجابة عنه، وهو: كيف يتسنى للحكاية استدعاء الغائب الحاضر؟ أو بعبارة أخرى: كيف يحقق الشعب بواسطتها ما لم يحققه فى واقعه؟ لاسيما أن الحكاية قد تحوى حدثًا لا يمثل بالضرورة واقعًا موضوعيًا. هذا فضلاً عما يراه «يونج» من أن الحكايات تمثل نماذج عليا أصلية أو أولية (Archetypes)(٣) كـامنة فى اللاوعى الجماعى، ينطوى جوهرها على حقيقة مجردة تعلو فوق الزمانية والمكانية ومن ثم تتسم بالتكرار والاستمرارية.

منهج الدراسة:

تتخذ الدراسة التحليل البنائى للحكايات لدى فلاديمير بروب (١٨٩٥-١٩٧٠م)، منهجًا لها، وهو ما يسمى بـ «التحليل المورفولوجى» الذى هو «وصف للحكايات وفقًا لأجزاء محتواها، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، ثم علاقتها بالمجموع»(٤) على اعتبار أن «المورفولوجيا»، بوجه عام، مصطلح يعنى بدراسة الشكل.

وقد أطلق «بروب» على أجزاء الحكاية مسمى الوحدات الوظيفية (Functional Units)، وعدها المحتوى الأساسى للحكايات، انطلاقًا من أن هذه الوحدات «ليست مجرد أفعال، وإنما هى الإسهام الذى تسهم به هذه الأفعال فى الحكايات ككل»(٥) مع التسليم باختلاف شكل الشخصيات القائمة بهذه الأفعال من حكاية لأخرى.

ولا يتسع المقام لذكر الوحدات الوظيفية جميعها بشىء من التفصيل، وإن كنا سنعرض لبعضها فى تحليلنا للنموذجين موضوع الدراسة. ومع ذلك ننوه إلى أن «بروب» قد حصر هذه الوحدات فى إحدى وثلاثين وحدة، لافتًا النظر إلى أنه ليس من الضرورى اجتماعها فى كل حكاية نظرًا لتفاوت عددها من حكاية لأخرى، ومقرًا بوجود علاقة إلزامية بين تلك الوحدات فى الحكاية الواحدة من خلال التعارض أو التماثل لا التطابق(٦).

وفى إطار المنهج المورفولوجى التحليلى، فإننا سنركز فى دراستنا للنموذجين على شكل الحكايتين من حيث الوحدات الوظيفية الواردة فيهما وكيفية ورودها وارتباطها ببعضها بعض داخل النموذجين، وكذا من حيث جوهرها؛ أى إبراز ما تؤديه كل وحدة وظيفية من دلالة فى إطار علاقتها بغيرها.

ولتحقيق ذلك، ينبغى استخلاص الوحدات الوظيفية فى النموذجين لتبيان الثابت المتكرر منها فى النموذجين، والمتناقض منها داخل كل نموذج. هذا من حيث الشكل، أما من حيث الجوهر، فسوف نستنبط الدلالات الكامنة وراء توظيف رموز بعينها فى كلا النموذجين.

(٣) راجع كلاً من:
- نبيلة إبراهيم: **قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية**، القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٧٣م، ص ١٣٣.
- سيزا قاسم: **روايات عربية: قراءة مقارنة**، ط١، الدار البيضاء، شركة الرابطة، ١٩٩٧م، ص ص٣٣، ٣٤.
- غراء مهنا: **الرمز فى الحكايات الشعبية**، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع٣٤، ديسمبر ١٩٩١م، ص٣٣.

(٤) نبيلة إبراهيم: **مرجع سابق**، ص٢٦.

(٥) أحمد أبو زيد: **الواقع والأسطورة فى القص الشعبى**، مجلة عالم الفكر، الكويت، وزارة الإعلام، مج ١٧، ع١، أبريل- يونيو ١٩٨٦م، ص١٤.

(٦) لمزيد من التفاصيل بصدد هذه الوحدات؛ راجع:
- نبيلة إبراهيم: **فن القص فى النظرية والتطبيق**، القاهرة، مكتبة غريب، (د.ت)، ص ص١٧-١٨، ومواضع أخرى.
- فلاديمير ياكوفلفيس بروب: **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**؛ عرض وتحليل عبد العزيز رفعت، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع ع ٣٢-٣٣، ١٩٩١م، ص ص ١٣١-١٣٣.
- أحمد أبو زيد: **مرجع سابق**، ص ص ١٠-١٣.

الدراسـة:

قبل الخوض فى تفاصيل الدراسة، ينبغى التأكيد أنه رغم أن الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية وليدتا معتقدات شعب ما، وأنهما من بقايا تأملاته الحسية وقواه الفكرية وخبراته[٧]، فإنهما نوعان مختلفان من حكايات القصص الشعبى، وإن تقاربت الحدود الفاصلة بينهما وتداخلت، الأمر الذى استوجب وجود تعاريف مختلفة ومحددة لكل منهما.

فالحكاية الخرافية نمط رومانسى من أنماط القصص الشعبى وهى ذلك «النمط من الحكايات الذى يتدخل فيه عنصر خارق أو سحرى، يؤثر فى تنامى الأحداث»[٨]. أما الحكاية الشعبية فيرى البعض أنها قصة من نسج الخيال الشعبى حول حدث مهم، يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها جيلاً بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية[٩]، مما يرجح أخذ وقائعها مأخذ الصدق أو الحقيقة، وهو أمر لا ينسحب بالضرورة على الحكاية الخرافية. ومن ثم فإن «الحكاية الشعبية تعبير موضوعى، أما الحكاية الخرافية فتعبير ذاتى»[١٠]، فضلاً عن اختلاف البواعث النفسية والمرجعية وراء نشوء كليهما.

ورغم أن المجال لا يتسع لمزيد من التفاصيل بصدد الفوارق بين نوعى الحكاية، فإننا ننوه إلى أن ثمة مواضع مختلفة فى عدة مؤلفات عرضت لهذه الفوارق، لاسيما ما يتعلق منها بطبيعة البطل وتكوينه[١١] وطبيعة الشخصيات الأخرى وأدوارها[١٢]، وكذا طبيعة الأحداث وكيفية ورودها[١٣]، وأيضاً تعدد الوظائف وتنوع الأهداف فى كلا النوعين[١٤]، وقد أفدنا منها جميعاً.

والنموذجان اللذان وقع الاختيار عليهما موضوعاً للدراسة هما: «النصف ذهب والنصف فضة» (حكاية خرافية) و«فاضل أو رماده» (حكاية شعبية).

ونورد فيما يلى موجزاً لكل نموذج على حدة، بادئين بالحكاية الخرافية، على اعتبار أنها أقدم من الحكاية الشعبية مع ملاحظة التقيد الكامل من جانبنا فى الصياغة بالعربية الفصحى باستثناء بعض المواضع التى آثرنا الإبقاء عليها كما وردت فى المخطوطة ووضعها بين علامات تنصيص، لما لها من أهمية فى عملية التحليل كما سيتضح لاحقاً.

- الحكاية الخرافية «النصف ذهب والنصف فضة»[١٥]:

«يُحكى أن الملك كان يتجول بين أزقة المدينة، يتحسس أحوال شعبه، وينظر فى أحوال الكبار والفقراء ونحو ذلك، وبينما كان يمشى سمع ثلاث فتيات يتحدثن...». تقول الأولى: لو تزوجنى الملك لأطعمت جيشه «بتمرة»، وتقول الثانية: لو تزوجنى لأطعمت جيشه «بحبة أرز واحدة». أما الثالثة فتقول: لو تزوجنى لأنجبت له ولداً «نصفه ذهب ونصفه فضة».

تزوج الملك من الفتيات الثلاث شريطة أن يطلق مَنْ لن تفى بوعدها. وفت الأولى والثانية بالوعد. أما الثالثة فلم تفعل على الفور لاحتياج الحمل إلى وقت.

وأثناء غياب الملك كعادته لفترات طويلة فى إحدى رحلات القنص فى الصحراء، ظهر حمل الزوجة الثالثة ثم ما لبثت أن وضعت ولداً نصفه ذهب ونصفه فضة، فتآمرت الزوجتان الأخريان على الأم ووليدها؛ إذ دفنتا الأم إثر غيبوبة الوضع تحت «أول عتبة من السلم» الذى يؤدى إلى قاعة جلوس العائلة، ووضعتا الوليد فى «صندوق»، وألقيتاه فى الصحراء.

(٧) راجع. فردريش فون ديرلاين: **الحكاية الخرافية: نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها**؛ ترجمة نبيلة إبراهيم؛ مراجعة عز الدين إسماعيل، القاهرة، مكتبة غريب، (د.ت)، ص ص ٢٣-٢٤.

(٨) فلاديمير ياكوفلفيس بروب: **مرجع سابق**، ص١٣٢.

(٩) راجع: نبيلة إبراهيم: **أشكال التعبير فى الأدب الشعبى**، ط٣، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١م، ص١٣٣.

(١٠) فردريش فون ديرلاين: **مرجع سابق**، ص١٤٤.

(١١) عن البطل فى الحكاية الخرافية، راجع:
- نبيلة إبراهيم: **قصصنا الشعبى...**، مرجع سابق، ص ص ١٢٤-١٢٥.
- ــــــــ: **فن القص ...**، مرجع سابق، ص١٨.
- جوزيف كامبل مع بيل مويرز: **سلطان الأسطورة**؛ تحرير بيتى سوفلاورز؛ ترجمة بدر الديب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م، ص ص ١٦٩-١٧٠.
- عبدالله إبراهيم: **السردية العربية: بحث فى البنية السردية للموروث الحكائى العربى**، ط١، بيروت، المركز الثقافى العربى، يوليه ١٩٩٢م، ص١١٧.
- غراء مهنا: **مرجع سابق**، ص ص٢٧، ٢٨.

أما عن البطل فى الحكاية الشعبية، فراجع:
- غراء مهنا: **السابق**، ص ص ٢٥، ٢٦، ٢٧.
- نبيلة إبراهيم: **قصصنا الشعبى...**، مرجع سابق، ص ص ٨٢، ٨٩، ١٢٢، ١٢٨.

(١٢) عن طبيعة الشخصيات الأخرى فى عالم الحكاية الخرافية، راجع:
- فردريش فون ديرلاين: **مرجع سابق**، ص ص ٦٥-٦٦.
- نبيلة إبراهيم: **قصصنا الشعبى...**، مرجع سابق، ص ص ١١٨، ١٢٢، ١٢٣.

وحين عاد الملك من رحلته علم بوفاة زوجته ولم يعلم شيئًا عن المولود الذي التقطته امرأة «بدوية»، وأرضعته من حليب الغنم وقامت بتربيته حتى ترعرع تحت اسم «حُريف»(*) دون أن يعرف له أماً سواها، وكلما سألها عن أبيه أخبرته بأنه مات وهو صغير.

نشأ حُريف نشأة بدوية، أكسبته «الإقدام والصلابة» حتى صار «فارساً بارعاً»، واختصته أمه البدوية «بجواد خفيف سريع الحركة»، ومن ثم اعتاد الخروج إلى الصحراء والأودية والجبال لقنص الغزلان والطيور؛ إذ كان مغرماً بذلك مثلما كان أبوه.

وذات يوم وبمحض المصادفة، التقى ولدا الملك، من زوجتيه المتآمرين، بحُريف، فتعجبا من مظهر الشاب الغريب الذى نصفه ذهب ونصفه فضة، ويمتطى جواداً قوياً، وحاوراه وعلما أن اسمه حُريفًا وأنه ماهر فى القنص. ثم طلبا منه شراء ما اصطاده من طيور فأعطاها لهما هدية محبة وصداقة.

عاد الولدان إلى القصر دون أن يعلم حُريف أنهما أخواه، وقد ادعيا اصطياد تلك الطيور.

وفى صبيحة اليوم التالى ذهبا مبكراً إلى الوادى نفسه وسألا حُريفًا عن الكم الذى بوسعه صيده من الغزلان، فأجاب: «الكثير والكثير، ولكن الله أوصانا بالاقتصاد». وانتهى الحوار بالاتفاق على اصطياد أربعة غزلان.

عاد الولدان إلى القصر وقد ادعيا «مرة أخرى» أنهما اصطادا الغزلان، بيد أن الأُمين شكتا فى الأمر وقررتا الانتظار حتى اليوم الثالث حيث جاء الولدان بغزلان أخرى وادعيا «للمرة الثالثة» قدرتهما على القنص. وللوقوف على الحقيقة، طلبت إحدى الأُمين من الولدين الإتيان بالمها لإثبات قدرتهما على القنص. فذهبا فى اليوم التالى لمقابلة حريف... ونظراً لتكرر تأخر حُريف، أحست أمه البدوية بالقلق، فسألته عن السبب، فأخبرها بما كان من أمره مع ولدىْ الملك، فحذرته من أهل المدن، وخصوصاً الكبار منهم، قائلة له: «إذا أحبوك أعطوك... وإن كرهوك سجنوك أو قتلوك»، «فهم يبدأون كرماء، وما يلبثون أن يتحولوا».

وبعد مداولات بين حُريف وولدىْ الملك، نجح حُريف فى اصطياد المها من مناطق نائية، وبعد تضييق الأُمين الخناق على الولدين وفشلهما فى اختلاق الأكاذيب بصدد الصيد، اعترفا بمقابلتهما شاباً غريبًا نصفه ذهب ونصفه فضة، وهو قنّاص ماهر اصطاد لهما الطيور والغزلان والمها.

أيقنت المرأتان أن الشاب الغريب هو ابن ضرتهما. وعليه أخبرتا ولديهما أن «هذا البدوى، لو ظهر على الملأ وعلم به الملك، لكان له الحظوة عنده، ولربما صار ولى العهد، فهلاكه خير من بقائه».

وبعد مناقشات مستفيضة، أيقن الجميع صعوبة الخلاص منه «لما له من قوة عضل وذكاء، ولما يتمتع به من مهارات فى الفروسية، وقدرة احتمال وصبر، وما علمته الحياة الصحراوية من صلابة وشقاء». وعليه قرروا الاستعانة بأحد «السحرة الظالمين، العالمين بأسرار الجن والشياطين»، فأخبرهم بصعوبة التخلص منه لأن «نيته صادقة... قلبه قوى...، نجمه قوى، وهو محظوظ وطالعه دائماً سعيد»، وأعلمهم أن أفضل وسيلة للإضرار به هى إرساله إلى بلاد الجن لإحضار شىء؛ «رمانة تبكى وأخرى تضحك». حينئذ لن يعود لأن الجان سيفتكون به.

وعن طبيعة تلك الشخصيات فى عالم الحكاية الشعبية، راجع:
- نبيلة إبراهيم: **السابق**، ص ص ١٢٦-١٢٨.
- ــــــــــ: **خصوصيات الإبداع الشعبى**، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج٢ قضايا الإبداع، مج١٠، ع ع ٣-٤، يناير ١٩٩٢م، ص ص ٧٢، ٧٣.
- غراء المهنا: **مرجع سابق**، ص٢٥.

(١٣) عن طبيعة الأحداث فى الحكاية الخرافية، راجع:
- فردريش فون دير لاين: **مرجع سابق**، ص ص ٦٥-٦٦، ١٤٦، ١٤٧.
- نبيلة إبراهيم: **قصصنا الشعبى...**، مرجع سابق، ص٤٣.

وعن طبيعة الأحداث فى الحكاية الشعبية، راجع:
- نبيلة إبراهيم: **السابق**. ص ص ١٤، ٨٦.
- فردريش فون ديرلاين: **مرجع سابق**، ص١٤١.
- سيزا قاسم: **مرجع سابق**، ص٧٤.

(١٤) بصدد وظائف الحكاية الخرافية وأهدافها، راجع:
- نبيلة إبراهيم: **قصصنا الشعبى...**، مرجع سابق، صص ١٣٢، ١٩٦، ٢٠٩.
- ــــــــــ: **أشكال التعبير...**، مرجع سابق، ص١٤٤.

وبصدد وظائف الحكاية الشعبية وأهدافها، راجع:
- عبدالحميد يونس: **مرجع سابق**، ص١١٤.
- فالتراود فولر، ما تياس فولر: **الحكاية الشعبية فى القرن العشرين**؛ ترجمة أحمد عمار، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع ٤٥، أكتوبر- ديسمبر، ١٩٩٤م، ص٣٩.
- نبيلة إبراهيم: **أشكال التعبير...**، مرجع سابق، ص ص ١٤١، ١٤٢، ١٤٣.

خدع ولدا الملك حُريفًا، واختلقا أكذوبة فحواها أن والدهما الملك معجب به بعدما سمع عنه، ومن ثم يطلب منه إحضار شيء واحد «رمانة تبكي وأخرى تضحك» وبعد حوار اتسمت كلماته بالترغيب تارة في عطية الملك حال تلبية الطلب، والترهيب تارة أخرى من انتقامه حال الإخفاق.

عاد حُريف إلى أمه البدوية وقد استولى عليه الفكر وانتابته الحسرة؛ إذ لا علم له ولا دراية بمكان الشيء المطلوب، فأبلغته أنها سمعت بوجود الرمان الباكي والضاحك في بلاد الجان، لكنها لم تسمع أن أحداً أحضر شيئاً منه. وحذرته من مجرد التفكير في الأمر؛ لأن من يقدم عليه مصيره الهلاك. وإزاء تصميمه اصطحبته إلى «أحد العلماء» الذي أرشده إلى بلاد الجان ولكنه لا يعرف «أسلوب الوصول» إليها.

وفي اليوم التالي اتجه حُريف صوب بلاد الجن، قاطعًا «الفيافي والجبال والأودية الوعرة» التي لم يصلها قبله أي بشر، وقاسى من الأهوال ما قاسى... وبينما كان يمشي، هبت عليه عاصفة شديدة، تحمل الأتربة والغبار التي تحجب الرؤيا، فتوقف وأغمض عينيه، حتى قل الغبار الذي انكشف عن شخص (رجل) ضخم قبيح المنظر، لم يحاول حُريف عند ذلك الهرب ولم يشعر بالخوف. ثم دنا منه الرجل ووضعه بين ذراعيه الكبيرتين. وبعد حوار دار بينهما، تكشف للرجل أن لحُريف «عقلاً وذهناً متفتحاً وشجاعة دون تهور»، وكلها سمات ضرورية لمن يريد الوصول إلى بلاد الجن، فقرر مساعدته، ناصحًا إياه أن يسير في دربه دون التفات يمنة أو يسرة، حتى يصل إلى «امرأة (جنية) ضخمة، تطحن، قد ألقت بثدييها على كتفيها وراء ظهرها»، محذراً إياه من أن تراه؛ إذ عليه الوصول إليها في خفة دون أن تشعر به، والرضع منها في سرعة، وبذا يصبح ابناً لها، يطلب منها ما يريد.

فعل حُريف ما أُمر به، وحينئذ قالت له المرأة: «والله لو لم ترضع مني وصرت في مقام ابني، لجعلتك مسحوقًا كالتراب». وسألته من هو وماذا يريد، فأجابها «ابنك حريف، أريد رمانة تضحك ورمانة تبكي». فوجهته إلى ما وجهه إليه الرجل الضخم، بالسير في الدرب نفسه دون التفات، حتى يرى امرأة أخرى على هيئتها ووضعها، لكنها أضخم منها، فإذا ما رضع منها بكل سرعة وخفة، دون أن تراه أو تشعر به، صار ابناً لها تعطيه ما يريد.

نفذ حُريف ما طُلب منه، فأخبرته المرأة (الثانية) بأنه لو لم يرضع منها لحولته «غباراً»، ناصحة إياه بما نصحه به كل من الرجل والمرأة (الأولى)، حتى إذا ما رأى امرأة (ثالثة)، لها هيئة المرأتين السابقتين ووضعهما، بيد أنها أضخم حجماً وأبشع صورة وأكبر سناً، رضع منها دون وجل، فأخبرته أنه لو لم يرضع منها لصيرته «دخاناً»، وسألته عما يريد، فأخبرها. وبعد يأسها من إثنائه عن عزمه؛ إذ يعد مطلبه ضرباً من المستحيل، منحته أغصاناً من شجرة، ثم دلته على الطريق التي عليه السير فيها «ثلاثة أيام». فإذا وجد مدينة كبيرة، أناسها غير الناس... عليه ألا يدخلها إلا ليلاً حتى ولو وصلها نهاراً، وعليه ألا يكلم أحداً ولا يفرط في الأغصان، فإذا ما اقتحم السور، ورأى ابنة السلطان والأشجار الضاحكة والراقصة والمضيئة... والرمان الباكي والضاحك أخذ ما شاء.

ثم كان أن بلغ حُريف البستان الذي به الرمان، فدخله والأغصان في يده. وبينما هو منهمك في جمع الكثير من الرمان الضاحك والباكي، تساقطت منه الأغصان، ليس هذا

(١٥) أصل العنوان هو «النص ذهب والنص فضة»، وقد جمعت الحكاية شفاهة من المواطن خليفة بن سالم الشعيلي من ولاية «عبري» بمنطقة الظاهرة الواقعة في الجزء الشمالي من سلطنة عُمان، وكذا من المواطنيْن: سيف العراقي وهلال بن حمود الندابي من قرية «سرور» بولاية «سمائل» الواقعة بمنطقة الداخلية بالسلطنة.

(*) حُريف تصغير كلمة حَرْف وتعني في اللهجة العامية العُمانية قطعة ذهب مصاغة بإتقان.





فحسب، بل إنه ألقى بآخرها، ناسياً نصيحة آخر جنية (المرأة) له، وظناً منه أنه لن يحتاج إليها في طريق العودة. عندئذ شم الجان رائحة حريف الإنسية، فشعر الأخير بفداحة الخطأ الذي ارتكبه برميه الأغصان، ومن ثم سارع ممسكاً بأحدها، لكن الجان كانوا قد حاصروه وأمسكوا به واقتادوه حتى انتهوا به إلى «قصر عظيم شامخ الأبراج، بأبواب مرصعة بالجواهر والمصابيح الملونة الفاخرة... ممرد ببلاط زجاجي، يعكس ما عليه من أثاث ومخلوقات و...». واصل الجميع السير في تؤدة حتى وصلوا إلى قاعة لم ير حريف أجمل منها؛ إذ «تحفها التحف من كل جانب... بساطها حرير... أرق من الحرير، يتوسط صدرها أسرة ذات فُرُش مبطنة بالقطن، تجلس على أوسطها فتاة لم يخلق مثلها في البلاد...، فاق جمالها جمال البشر والجن». وعندما رأته الفتاة، ابتسمت له وحاورته. ولما اكتشفت جمال وجهه وأن ملامحه لا تنم عن شر، سامحته، شريطة أن تستضيفه «أسبوعاً». رفض حُريف، لأن الملك قد أعطاه مهلة أسبوع لإحضار الرمان، وقد انقضى منها خمسة أيام؛ فوافقت الفتاة (ملكة الجن) أن يمكث عندها يومين، نتج عنهما علاقة «محبة وتواد» بينهما.

عاد حُريف، وبصحبته عدد من الجلوذ يحملون الكثير من الرمان الضاحك والباكي، بعدما أخذت منه ملكة الجن عهداً أن يتصل بها وألا يفعل شيئاً إلا بمشورتها، لاسيما أنها منحته «حصاناً» يمكنه من الوصول إليها دون معارضة أو عناء. وحين قابل حُريف أمه البدوية، زال عنها الهم والقلق، ثم ذهب بالرمان إلى قصر الملك، وتعجب الجميع. وحينما رأى الملك الرمان، سأل عن مصدره، فأجابته إحدى زوجتيه أنها اشترته من رجل غريب سرعان ما انصرف. عندئذ أيقنت الزوجتان بخطورة عودة حُريف وقررتا التخلص منه بالسم، فأرسلتا ولديهما لدعوته على حفل عشاء اختار حُريف ليلة الجمعة موعداً له. ثم امتطى صهوة جواده وذهب إلى ملكة الجن التي اتفقت معه على الزواج واصطحبته إلى حفل العشاء.

وفي مساء يوم الخميس، دخل حُريف ومعه ملكة الجن إلى قصر الملك، وصعد حُريف السلم متجهاً إلى غرفة الضيافة متبوعاً بملكة الجن التي التصق قدمها الأيمن بأول درجات السلم، فنادت حُريفاً وأخبرته بأن أمه الحقيقية ليست المرأة البدوية، وإنما هي امرأة دفنت حية تحت السلم. تعجب الجميع وعلا الضجيج. ولما علم الملك بالأمر، أمر باستخراج المرأة وعلاجها وقتل زوجتيه الشريرتين وأقصى ولديه منهما، وأكرم البدوية، وتزوّج حُريف ملكة الجن، وعاش مع أبيه الملك وأمه التي صارت ملكة. «وعاش الجميع في سرور وحبور وأقاموا السهرات والحفلات ووزعوا الهدايا». وتنتهي الحكاية بقول الراوية: «وقد عدت من عندهم ولم يعطونني حتى رمانة واحدة».

الحكاية الشعبية «فاضل أو رمادوه»(١٦):

«يُحكى أن تاجراً كان له ولد اسمه فاضل، توفيت أمه، فتزوج والده من امرأة أخرى. وأن لدى فاضل خيل إنسيّة(*)، يتحدث معها دائماً ويحبها، وكانت زوجة أبيه لا تحبه، وتتمنى التخلص منه ليخلو لها وجه زوجها».

ولما كان والد فاضل تاجراً، مما استدعى غيابه عن المنزل نهاراً، فلا يعود إلا ليلاً. من ثم دأبت عمة(**) فاضل على ضربه وإهانته وحرمانه من الطعام. ليس هذا فحسب، بل إنها كانت تحرض أخاها الأكبر، معلم القرآن، على الكيد له. لكن فاضل كان شديد الصبر والتحمل.

(١٦) لم يحدد جامع الحكاية اسم راويها ولا موطنه بالسلطنة.

(*) الإنسية صفة تطلق ـ مجازاً ـ في اللهجة العامية العمانية على الحيوانات الأليفة. لاحظ أن هذه الصفة تنطوي على عملية تشخيص للحيوان، وتعد ضمن بقايا الديانات القديمة كالديانة الطوطمية، راجع في ذلك: نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي، مرجع سابق، ص١٣٣.

(**) تطلق لفظة العمة في اللهجة العامية العمانية على زوجة الأب.

وإزاء تكرار فشل مكائد زوجة الأب وأخيها فى إرغام فاضل على الهرب، قررا ذات يوم التخلص منه بدس السم له فى الطعام، بيد أن الخيل الإنسيّة أخبرت فاضل بما انتويا عليه، فرفض فاضل تناول الطعام الجيّد المعد له فى طبق نظيف على غير العادة، واتجه إلى قِدْر بالمطبخ ليأكل منه، معللاً ذلك بإيثاره ترك الطبق لعمته. ثم دبرت الزوجة وأخوها مكيدة أخرى؛ إذ وضعا السحر فى قميص فاضل، فأخبرته الخيل بالأمر. ولما وجد قميصه نظيفاً على غير العادة، أخذه بطرف العصا وأحرقه فى الحديقة متذرعاً بأن أباه سيشترى له غيره جديداً.

وبعد أن فطنت عمة فاضل وأخوها إلى أن الخيل الإنسيّة هى التى تخبره بما يدبران له، قررا التخلص منها، فأخبرت الخيل فاضل بالأمر.

وكانت المكيدة هذه المرة (الثالثة) هى ادعاء العمة المرض بوضع خبز جاف وخوص يابس تحت فراشها، وحينما يدخل عليها زوجها ليلاً تئن وتتقلب على الفراش موحية إليه بما يصدر من صوت الخبز الجاف والخوص اليابس أن عظامها وعضلاتها تتكسر. وانخدع الزوج بالمكيدة التى حبكتها الزوجة بقولها: إن الحكيم قد أوصى بتناول كبد الخيل الإنسيّة حتى تشفى. كل ذلك وفاضل يسمع الحوار، فعلم أن والده مقدم على ذبح الخيل الإنسيّة، فأخبرها وناقش معها الأمر صباحًا، فاقترحت أن تصهل ثلاث صهلات قوية حال وجوده عند المعلم؛ الصهلة «الأولى» عند إخراجها من الاصطبل و«الثانية» عند إخراجها من الدار، و«الثالثة» عند وصولها للجزار. ولما لم يُؤذن لفاضل بالخروج عند الصهلتين الأولى والثانية، غافل المعلم فى الثالثة وهرول إلى ساحة الذبح حيث قابل أباه الذى أقنعه بذبح خيله الإنسيّة فداءً لعمته «الطيبة» وتعويضه بشراء أخرى له. ولما بات الذبح مؤكداً، استأذن فاضل والده بالركض بالخيل بضعة أشواط على سبيل الوداع.

ركض فاضل بالخيل دون عودة، وكتب إلى أبيه عن مكائد زوجته وحيلة الخبز والخوص. ولما اكتشف الأب خداع زوجته، فُضح أمرها ولكن بعد فوات الأوان، فقد هرب فاضل وجاب الصحراء والبلدان، بحثًا عن مكان آمن له ولخيله، حتى استقر به المقام فى بلدة ذات خيرات كثيرة.

وخوفاً من انكشاف أمره، ومن ثم إرغامه على العودة إلى عمته الشريرة، أحرق حطباً ودهن جسمه برماده حتى صار رمادى اللون بغية التنكر، تاركاً خيله خارج البلدة بعدما اتفقا على أن يأخذ «خصلة من شعرها» وعند احتياجه إليها، يحرق «شعرة واحدة فتأتيه مسرعة منجدة».



صار «فاضل» الذى أصبح معروفًا باسم «رمادوه»، «محبوباً» ممن حوله لجده وإخلاصه، مما ترتب عليه عمله «مزارعاً» بإحدى حدائق أمير البلدة.

سمع فاضل أو رمادوه أن ملكاً جباراً اعتاد التسلط على البلدان المجاورة بفرض الجزية عليها والزواج عنوة بإحدى فتياتها التى قد يتركها جثة هامدة صبيحة زفافها. وفى هذا العام وقع الاختيار على الابنة الصغرى لأمير البلدة التى استقر بها فاضل؛ إذ كانت أجمل الفتيات.

خيم الهم والحزن على أهل البلدة، لاسيما أميرها الذى لديه «ست بنات» يكبرن مَنْ وقع عليها الاختيار، ولم يسبق للملك الجبار اختيار واحدة منهن، بل كان يكتفى بما التزم به الأمير من دفع الجزية وتقديم إحدى فتيات البلدة.

شعر رمادوه بحزن الأمير الذى كان يكن له كل تقدير، فأخذ يفكر فى حل للمشكلة؛ إذ أصبح لزامًا على أهل البلدة زفاف الأميرة الصغرى إلى قصر الملك والخروج منه قبل وصوله ليلاً، وإلا حصر الحراس رءوس المتخلفين. وعليه قام رمادوه بحرق «شعرة واحدة» من خصلة شعر خيله، فأتته مسرعة، فركض بها فى الصحراء بعد اغتساله وارتدائه أحلى الثياب، واقتحم القصر وهو ملثم وقتل الملك، ثم غمس كفه فى دمه، قافزاً من على ظهر الخيل، طابعاً بصمة كفه على أعلى ما استطاع الوصول إليه من جدار القصر. كل ذلك والأميرة الصغرى تتابع ما يقع.

وفى صبيحة اليوم التالى خرج الأمير وحاشيته إلى القصر، يتحسسون أمر ابنته مع الملك. وأثناء تجوالهم، فوجئوا بمقتل الملك وبجثث جنوده ملقاة فى الصحراء، من ثم طلب الأمير من شباب البلدة القفز إلى موضع بصمة الكف لمعرفة الفارس المغوار قاتل الملك الجبار ومنقذ الأميرة الصغرى وأهل البلدة، راصداً لذلك مكافأة مالية كبرى، لكن لم يجرؤ أحد على القفز نظراً لارتفاع موضع البصمة.

وذات يوم كانت الأميرة الصغرى تطل من القصر، فرأت رمادوه يسبح فى بركة البستان وقد بدا جسمه «أبيض جميلاً» ثم ما لبث أن ارتدى ملابسه بعد أن دهن جسمه بالرماد حتى صار قذراً، فأحست أن وراءه سراً، وأنه ضحية ظروف قاسية. ونظراً لتكرر الموقف ذاته، وترقبها لعينيه، أيقنت من نظراته وصوته أنه ذلك «البطل الملثم» الذى قتل الملك، منقذاً حياتها، فمال قلبها إليه؛ وبادلها الشعور ذاته، إلا أنه كان يخشى البوح به.

وفى يوم ما، وبينما الأمير فى مجلسه مع وزرائه ومستشاريه، أرسلت إحدى بناته طبقاً به رمان، تعجب الأمير، فبيَّن له أحد جلسائه أن بناته يرغبن فى الزواج. جمع الأمير، أبناء أقربائه، وكان رمادوه وقتذاك ضمن خدم «البرزة» أى المجلس. أعطيت كل بنت من بنات الأمير رمانة لتلقيها على مَنْ تريده زوجًا لها، فألقت «البنات الست» الرمانات على أبناء الأقارب. أما «الأميرة الصغرى» (البنت السابعة)، فقد ألقتها على صدر رمادوه، فصاح الجميع «غوية» أى غلطة. أُعيدت الرمانة إليها فألقتها «مرة ثانية» على رأسه، فعلا الصراخ، فأعيدت الرمانة إليها فألقتها عليه «مرة ثالثة». غضب الأمير لكنه وافق على الزيجة لأنه وعد بناته بالزواج.

وعقب الزواج ترك رمادوه بستان الأمير ليعمل فى مزارع المواطنين بأجر زهيد، ومع ذلك ازدادت زوجته قناعة به لما رأته فيه من «خلق وشجاعة وإباء». وترسخت ثقتها فيه كلما صارحها بماضيه، لكنهما اتفقا على عدم البوح به.



مرض الأمير مرضًا شديداً، وأوصى الأطباء بتناوله «كبد ظبى رضيع»، وهو مطلب عسير. وعليه جُمع الناس وأُخبروا بالأمر. قام أزواج بنات الأمير وأقربائه برحلات فردية فى الصحراء والجبال بحثًا عن المطلوب. أما رمادوه فقد أحرق «شعرة ثانية» من خصلة شعر خيله، فأتت إليه، وخرجا سوياً طلبًا للظبى الرضيع وحصلا عليه، فضلاً عن صغار الظبى غير الرضع، التى قام رمادوه على رعايتها فى حظيرة بالصحراء.

مر أزواج بنات الأمير، الواحد تلو الآخر على رمادوه لشراء الظبى الرضيع، فأخبرهم أنه مطلب صعب المنال، وأن لديه صغاراً كأنهم رضع وبثمن زهيد، فوافقوا نظراً لصعوبة التفرقة بين النوعين.

ولما سأل كل منهم عن الثمن، أجابهم رمادوه أنه وشم يوضع خلف الرقبة بين الكتفين، فوافقوا جميعاً لأنه لا يؤلم ولا يراه أحد، فضلاً عن أنه صفقة سهلة مربحة تقربهم من الأمير. وكان ذلك الوشم عبارة عن خاتم مكتوب عليه «صاحب الوشم الموشوم خادم لرمادوه».

أكل الملك أكباد الظباء الستة دون شفاء، حتى أتته ابنته، الأميرة الصغرى، بالظبى الرضيع، فأكل كبده وشُفى، وشكرها وزوجها، وبدأ يفكر فى الصفح عنهما.

أعلن ابن الملك الجبار الحرب على بلدة الأمير، ثأراً لمقتل أبيه، واستنفر الأمير أهل البلدة وأمدهم بالسلاح والخطط للدفاع عنها.

أراد رمادوه المشاركة فى الحرب، فطلب من الأمير فرسًا وسيفًا، بيد أن طلبه قوبل بالسخرية من قبل الأمير وجلسائه، فهو _ كغيره من الخدم والفلاحين _ لا خبرة له بالقتال. وإمعاناً فى الهزء به، أُعطى حماراً أعرج وسيفًا قديماً مكسوراً. وكلما مرت عليه زمرة من الجنود، سخرت منه، حتى إذا اطمأن إلى مرورهم جميعًا، أحرق «شعرة ثالثة» من خصلة شعر خيله، فهرولت إليه.

دارت رحى المعركة بين الجيشين، وانتهت بانتصار جيش الأمير. وبعد أن أبلى رمادوه فى القتال بلاءً حسناً، عاد الجميع فرحين، يتحدثون عن ذلك «الفارس العنيد» الذى لولاه ما انتصر جيشهم الضئيل على جحافل جيش العدو. ولم يكن رمادوه بينهم؛ إذ هربت به خيله إلى مكان قصى، ليضمد جراحه، ثم ما لبث أن عاد وركب الحمار الأعرج وأمسك بالسيف القديم وودع خيله عائداً إلى البلدة، وظل الجنود على سخريتهم منه، لكنه تحملها مع آلام جراحه فى صمت وصبر.

رغب الأمير فى معرفة حقيقية الفارس الذى قلب «ميزان المعركة»، وليقينه أنه مصاب بجروح بالغة ويحتاج إلى علاج، أرسل عيونه للتصنت حول بيوت البلدة علهم يسمعون أنين الجرحى. وبعد فترة وجيزة، وصل الخبر أن أنيناً ينبعث من بيت رمادوه، فاتجه الأمير إلى المنزل، فوقع بصره على شاب أبيض الوجه وبجواره زوجته؛ ابنة الأمير الصغرى.

دار الحوار بين ثلاثتهم، تبين منه للأمير أن الاسم الحقيقى لزوج ابنته هو فاضل، أما رمادوه فهو اسم مستعار.. كما وقف الأمير على حقيقة هروب فاضل وتعنت زوجة أبيه وخوفه منها. كذلك علم من ابنته أن فاضل أو رمادوه هو ذلك الفارس الملثم الذى قتل الملك الجبار وحارب ببسالة فى ساحة المعركة، فأمر بعلاجه ثم أعلن عن إجراء منافسة لحيازة لقب «عضد الأمير أو مساعده»، وكان من شروط الفوز باللقب القفز من فوق ظهر الحصان وطبع بصمة الكف أعلى جدار قصر الملك المقتول، فضلاً عن عمل مشرف آخر يتفوق به الفائز على بقية المتنافسين.



اعترض عدلاء فاضل على وجوده بين المتنافسين لأنه غريب، وليس من الأعيان ممن لهم خدم وحشم، فقال فاضل: «يا مولاى الأمير، إننى أمتلك ستة من الخدم؛ ثلاثة على يمينك وثلاثة على شمالك» فغضب الأمير لجرأته وتطاوله؛ إذ فى قوله استهانة بأزواج بناته وانتقاص لقدرهم وهم أبناء إخوانه. فطلب فاضل فحص خوالف رقابهم فوجدها الأمير موشومة بختم كُتب عليه: «الموشوم خادم رمادوه». وعليه أُعلن فاضل مساعداً للأمير بلا



أدنى اعتراض، وعاد لرؤية أبيه، فوجده يعيش بمفرده بعد أن طلّق زوجته الشريرة «عمة فاضل».

أولاً: الدراسة من حيث الشكل:

فيما يلي عرض لما يحتويه النموذجان موضوع الدراسة من عناصر فنية ووحدات وظيفية بهدف تبيان الأساس الذى عليه تم تصنيف الحكاية الأولى إلى خرافية والثانية إلى شعبية.

(أ) العناصر الفنية:

وتشتمل على الشخصيات، الأحداث، الزمان، المكان، اللغة.

* الشخصيات:

البطل: تقوم الحكاية الخرافية على بطل ينحدر من أصل نبيل، تقوده أفعاله البطولية إلى مرتبة أعلى من النبل والمهابة، وتمثل مرحلة ضياع البطل وتشرده _ فيما تمثل _ حلقة توصله بمجد قديم أو باعثاً لمجد مستقبلى، وهو ما ينطبق على حُريف فى نموذج الحكاية الخرافية، إذ إنه فى الأصل ابن لملك، ويقوم بسلسلة من الأعمال البطولية: القنص بمهارة، مقابلة الجان الذى ظهر له فى شكل رجل وثلاث نسوة دون رهبة، والدخول إلى مملكة الجان والإتيان بالرمان، وهى سلسلة من الأفعال، يفضى بعضها إلى بعض للعودة بالبطل إلى مجده الغابر فى قصر أبيه الملك.

وتقترن ولادة البطل الخرافى بظروف تؤدى إلى اغترابه أو إقصائه عن أهله، وهى ظروف قد ترتبط بمظاهر غريبة، مما يترتب عليه انزعاج البيئة المحيطة بالبطل، وهو ما حدث بالفعل مع حُريف؛ فكونه مولوداً غريباً نصفه ذهب ونصفه فضة، بعث على الغيرة من جانب زوجتى والده الملك، ومن ثم كان إبعاده عن محيطه بوضعه فى صندوق وإلقائه فى الصحراء.

وعادة ما يرتبط اسم البطل الخرافى بصفة تظل فى حالة سكون إلا إذا اقترنت بأفعال تبعث على تحريك هذه الصفة وتأكيدها. وعليه فإن اسم حُريف، ينطوى على دلالات الاحتراف، وهى دلالات لم تكن لتتحقق إلا فى ظل ارتباطها بأفعال البطل، وهى أفعال تؤكد سمة الاحتراف فيه والمتبلورة فى العالم المرئى (قدرة البطل فى اجتياز الصحارى والأودية والجبال، مهارة القنص) والعالم اللامرئى (اقتحام البطل له، والاتصال بالجان والإتيان بالمطلوب والزواج من هذا العالم).

إن البطل الخرافى عادة ما يمتلك قدرات خارقة، تعينه على إنجاز المهام الصعبة. فحريف كما يرد فى الحكاية، صلب، قوى القلب، مقدام يتصدى للشدائد، يواجه عالم الجان بلا رهبة وبقوة غير عادية، كما أنه وسيم، لا تنم ملامح وجهه عن الشر، وهو صادق النيّة، محظوظ، ومن ثم ينتصر على أعدائه وينال السعادة الأبدية بالزواج من ملكة الجن.

كما أن هذا البطل يتسم بخفة الحركة والانتقال بحرية بين العالم المرئى والعالم اللامرئى، ومن ثم فإن حريفاً يرضع فى خفة وسرعة من الجنيات الثلاث دون أن يشعرن به، وينتقل بين العالمين بلا أدنى عوائق، بواسطة جواد منحته إياه ملكة الجن.

وحين يخترق البطل الخرافى العالم اللامرئى، فإن ذلك لا يكون بدافع استكشاف هذا العالم وسبر أغواره أو خوض تجربة فيه، بل بهدف الحصول على شيء يرغب هو فيه أو

نزولاً على رغبة الآخرين. ولا يتسنى للبطل اختراق هذا العالم والحصول على حاجته إلا بمساعدة القوى الخارجية (الشخصيات المانحة أو المساعدة). فحريف لم يتمكن من اجتياز هذا العالم والإتيان بالرمان الباكى والضاحك إلا بمعونة من الرجل الجن والنسوة الجنيات، اللائى منحنه الأداة السحرية متمثلة فى لبن الرضاعة وأغصان الشجرة. من ثم يتبين أن حُريفاً شخصية تنمو خارجياً لا داخلياً؛ إذ لولا الشخصيات المانحة والأداة الممنوحة، لما نجا من خطر الموت الذى يتهدده، فهو إذن شخصية بلا عالم داخلى.

أما الحكايات الشعبية، فليس من الضرورى أن ينحدر بطلها من أصل نبيل، فهو إنسان واقعى، لا يتحتم ارتباط ميلاده بظروف خارقة للعادة، وقد يرتبط ميلاده بموت أمه، فيصبح وحيداً، ضعيفاً، يتيماً، مهدداً بالإبعاد عن المنزل. وهذا ما ينطبق على فاضل بطل الحكاية الشعبية محل الدراسة، فقد كان طفلاً عادياً، تربى فى بيت أبيه التاجر، يتيماً، تعرض لتعنت زوجة أبيه وأخيها وتآمرهما على إبعاده عن المنزل.

وبطل الحكاية الشعبية يستمد اسمه من صفة عقلية أو جسدية، أو غير ذلك، وهو ما ينطبق على اسميْ فاضل ورمادوه. فالاسم الأول ينم عن سجايا أخلاقية حميدة أبرزتها أفعال فاضل البطولية متمثلة فى تقديره للأمير الذى منحه فرصة العمل مزارعاً فى بستانه، وإقدامه على قتل الملك الجبار إنقاذاً للأميرة الصغرى، وبسالته فى ساحة المعركة والتى لولاها لما انتصر جيش الأمير على جيش ابن الملك القتيل، أما اسم رمادوه بما فيه من دلالات حسية متمثلة فى اللون الرمادى، فقد تبلور فى الحكاية باعتباره صفة جسدية، ففاضل يدهن جسده برماد الحطب بغية التنكر.

وحين يشعر هذا البطل بخطر ما يهدد مصيره فى عالمه المرئى، لا يواجهه اعتماداً على القوى الخارجية فحسب، بل يستخدم عقله مستنيراً من تجارب الآخرين وسلوكياتهم.

وعليه فإن فاضل فى الحكاية بطل جميل الوجه أبيضه، يعمل مزارعاً، محبوب ممن حوله لجده وإخلاصه، ذكى، أبى، فارس مغوار، محارب شجاع وعنيد، صبور، يصنع مجده، معملاً فكره بدءاً بمغافلته معلمه وهرولته إلى ساحة الذبح، ومروراً بتحايله على أبيه مقنعاً إياه بالركض بالخيل بضعة أشواط على سبيل الوداع، وكذا دهن جسمه بالرماد من أجل التنكر، وانتهاءً بخداع عدلائه بحيلة الوشم خلف رقابهم، ومن ثم استحواذه على تقدير الأمير والظفر بلقب مساعده أو عضده.

وعليه فإن فاضل شخصية تنمو داخلياً، فقد واجه ما هدد مصيره من ظلم وانتفاء للمثل والقيم الأخلاقية (عمة فاضل التى يفترض أن تكون معادلاً موضوعياً لأمه، وكذا أخوها معلم القرآن الذى يفترض أن يكون مثلاً أعلى يحتذى)، وإن كان هذا لا يعنى الاستغناء التام من جانب البطل عن القوى الخارجية التى تمنحه الأداة السحرية؛ إذ يرى البعض أن فى الحكايات الشعبية، شخصية تعد تطوراً ونمواً للشخصية المانحة أو المساعدة فى الحكايات الخرافية ألا وهى شخصية «العريف» التى تبصّر البطل بالحقيقة وتكشف له المجهول[17]، وتتمثل هذه الشخصية «فى الخيل الإنسية»، بما تنطوى عليه لفظة الإنسية من دلالات التشخيص وما تمنحه للبطل من أداة سحرية (خصلة الشعر)، تمكنه من الشروع فى المغامرة دون أدنى عوائق أو عقبات، وكأن المصير الجميل مقدر للبطل منذ البداية، ومن ثم، وبواسطة الخيل، يكتشف فاضل مكائد زوجة أبيه وتآمرها مع أخيها. وبحرقه شعرة

(١٧) راجع: نبيلة إبراهيم: **قصصنا الشعبى...**، مرجع سابق، ص١٢٨.

(*) راجع: **الحكاية الخرافية**، ولاحظ أن أحد العلماء أكّد لحريف وجود بلاد الجان دون إخطاره بسبيل الوصول إليها. ومع ذلك قطع حريف رحلة شاقة دون عوائق حتى وصل إلى الرجل (الجنى) الضخم.

من خصلة شعرها، تأتيه منجدة له فى كل مرة يحتاج إليها. وبواسطة الخيل أيضًا يتمكن من الانتقال السريع من مكان لآخر، أو القفز لأعلى جدار قصر الملك القتيل. مما يؤكد أن أحداث الحكاية الشعبية تمتزج بالواقع؛ فالبطل مقيد، لا يتمتع بطلاقة الحركة على النقيض من البطل الخرافى، وعليه يصبح أسير زمانه ومكانه.

أما الشخصيات الأخرى فى الحكاية الخرافية، فقد وردت بشكل تجريدى، بلا عالم داخلى ولا خارجى، فهى أحادية البعد؛ معينة للبطل أو ضده وهى بلا أسماء أو أوصاف تميزها، مثل الملك وزوجتاه وولداه، المرأة البدوية، الساحرة، العالِم، عالم الجن، ملكة الجن... حتى وإن ورد بعضها بأوصاف محددة، فإن وصفها لم يكن بغرض استثارة تصور أو شعور بعينه لدى المتلقى، بل لإلقاء مزيد من الضوء على البطل، إبرازاً لمهابته.

أما فى الحكاية الشعبية، فقد وردت الشخصيات الأخرى بلا خصائص جسدية أو نفسية أو فكرية، ومن ثم كان ورودها بمعزل عن العلاقات الإنسانية المعقدة، حتى إن حواراتها لم تكن مركبة ذات أبعاد أو دلالات بعينها. وعليه فإن شخصية الأب التاجر، وزوجته (عمة فاضل) ومعلم القرآن، والأمير وابنته الأميرة الصغرى، وبناته الكبرى الست وأزواجهن، والملك القتيل، تمثل نماذج أو أنماطاً اجتماعية.

وغنى عن البيان أن البعض يعرِّف الحكاية الخرافية بأنها الحكاية التى تستخدم «الشخوص السبعة، بحيث يقوم كل منها بحركة أساسية فى حياة البطل [18]، تقوده إلى بلوغ هدفه فى نهاية الحكاية. وفى النموذج الخرافى المختار تتمثل هذه الشخوص _ حسب أهمية الدور _ فى: زوجتَىْ الملك _ المرأة البدوية _ والدىْ الملك _ الرجل الجنى _ الجنيات الثلاث _ ملكة الجن _ الملك والد البطل.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الشخوص السبعة تتمثل أيضاً فى النموذج الشعبى المختار، ويأتى ترتيبها _ حسب أهمية دورها _ على النحو التالى: الخيل الإنسية – زوجة الأب – معلم القرآن _ الأب التاجر _ أمير البلدة _ العدلاء الستة _ الأميرة الصغرى.

* الأحداث:

وتتخذ فى النموذجين بنية حدثية، يمثل رحيل البطل بدايتها الفعلية، بما تنطوى عليه من حالة «اللاتوازن، الأمر الذى يتطلب ضرورة التغيير من خلال أفعال جديدة تقف فى مواجهة الأفعال الأولى، إلى أن ينتهى الوضع باستقرار وتوازن جديدين»[19]. وفى هذه البنية يظهر مبدأ الإضافة الحدثى الذى يشكل كيفية ترتيب الأحداث وارتباط بعضها ببعض، كما يظهر فيها مبدأ التكرار الثلاثى للفعل فى الحدث الواحد، وهو مبدأ يعده البعض من «وسائل الوصل فى الحكاية»[20].

تبدأ الأحداث فى النموذج الخرافى، بوضع حُريف فى الصندوق وإلقائه فى الصحراء، مما يترتب عليه رعاية المرأة البدوية له، ومن ثم صيرورته فارسًا ومقابلته أخويه مصادفة، وخداعهما له، ورحيله إلى بلاد الجان قسراً، ومقابلته الرجل الجنى والجنيات الثلاث، واقتحامه عالم الجن، وحصوله على الرمان المطلوب، ومن ثم انتهاء الحكاية بنهاية سعيدة، حيث يعود حريف إلى قصر أبيه الملك، مظفراً ومتزوجاً من ملكة الجن، ومتعرفاً على أمه الحقيقية.

والأحداث فى النموذج الشعبى تبدأ بخروج فاضل هروباً من قسوة عمته وأخيها، ثم تنكره خوفاً من اكتشاف أمره، ودخوله بلدة الأمير واستقراره بها، ثم اقتحامه قصر الملك الجبار وإنقاذه أهل البلدة والأميرة الصغرى ثم زواجه منها، واشتراكه فى المعركة وانتصاره واكتشاف الأمير حقيقة أمره، وخداعه العدلاء بحيلة الوشم وفوزه بلقب مساعد الأمير، وبذا

(18) نبيلة إبراهيم: **قصصنا الشعبى...**، مرجع سابق، ص43.

(19) نبيلة إبراهيم: **فن القص...**، مرجع سابق، ص84.

(20) نبيلة إبراهيم: **قصصنا الشعبى...**، مرجع سابق، ص39.

تنتهي الحكاية نهاية سعيدة، بزواج فاضل من الأميرة الصغرى ونيله الأمان بعودته إلى والده التاجر ليجده قد طلق زوجته الشريرة.

إن ترتيب أحداث النموذجين، يأخذ مبدأ التسلسل الحدثي بحيث تسير الأحداث في خط مستقيم؛ فكل حدث يفضي إلى الآخر دون استباق أو استرجاع حدثي أو تفريعات في الحدث الواحد(*).

أما مبدأ تكرار الفعل في الحدث الواحد ثلاث مرات فيتجلى في النموذج الخرافي في قيام حريف بفعل الصيد ثلاث مرات؛ الطيور في اليوم الأول، الغزلان في الثاني، والمها في الثالث، وفي السير ثلاثة أيام (ثلاث مرات) حتى قابل الجنيات الثلاث، وفي رضاعه منهن وإفصاحه عما يريد ثلاث مرات.

والأمر نفسه يتكرر مع النموذج الشعبي. فمكائد عمة فاضل للتخلص منه تتكرر ثلاث مرات، (وضع السم في الطعام، وضع السحر في القميص، حيلة الخبز والخوص اليابسين)، كما يتكرر إخبار فاضل ثلاث مرات من قبل الخيل الإنسية، بهذه المكائد. ويتكرر إحراق فاضل لشعرة خصلة الخيل ثلاث مرات (حين عزم البطل اقتحام قصر الملك الجبار، وحين رغبته المشاركة في المعركة، وحين إرادته الحصول على الظبي الرضيع). ويتوافر المبدأ ذاته في إلقاء الأميرة الصغرى الرمانة ثلاث مرات على فاضل.

* الزمان والمكان:

لا يتوافر الدور المعهود للزمان والمكان في كلا النموذجين، من توطيد للعلاقة النفسية بين شخصية البطل وبينهما؛ وتأكيد لعلاقة التأثر والتأثير التي من المفترض وجودها بين الطرفين. وعليه فإن الدور الذي يلعبه الزمان والمكان تجريبي فقط، أي أنه ينتهي بانتهاء الحدث فيهما.

* اللغة:

بما أن السرد في النموذجين قام على التوصيل الشفاهي المباشر (راوٍ ومستمع)، فقد جاءت اللغة سهلة واضحة، مشوبة بكثير من اللهجة العامية العمانية، مما كفل لنا، بوصفنا متلقين، الوقوف على ما يرمي إليه النموذجان من أهداف، ومن ثم التأكد من أصالتهما.

(ب) الوحدات الوظيفية:

يرى بروب _ وفقاً لتحليله لمجموعة من الحكايات الخرافية _ أن ثمة وحدات وظيفية ثابتة تتوافر في كل حكاية، وأنها تأتي بناء على ضرورة منطقية وفنية، كما أنها لا تقبل الانقسام، فهي مستقلة ولا تحل إحداها محل الأخرى، كما أن الوحدة الوظيفية الواحدة تتمثل في فعل من أفعال الشخوص(٢١).

وغني عن القول إن الحكايات الشعبية لا يتوافر فيها من الوحدات الوظيفية بكثرتها وتنوعها ما يتوافر في الحكايات الخرافية.

ومن بين الوحدات الثابتة التي تمثلت في النموذجين ما يلي:

* وحدة الخروج:

وتتمثل في النموذج الخرافي في خروج البطل لا إرادياً (بوضع حريف في الصندوق وإلقائه في الصحراء)، وفي النموذج الشعبي في خروجه إرادياً (نجاح مكائد زوجة الأب، ومن ثم هروب فاضل).

(*) لاحظ أن تفريع الحدث الواحد لا يتوافر في الحكايتين، وإن كان هذا لا ينفي وجود مجموعة من الحوادث الفرعية فيهما، ترتبط بالبطل ارتباطاً مباشراً، منها على سبيل المثال في النموذج الخرافي؛ لجوء زوجتي الملك للساحر ليدلهما على سبيل التخلص من حريف، واصطحاب المرأة البدوية حريفاً إلى العالم ليدلهما على مكان بلاد الجان، وفي النموذج الشعبي؛ حث زوجة الأب أخاها على الاستمرار في إهانة فاضل وإيذائه، وعمل فاضل مزارعاً في بستان الأمير، واستحمامه في بركة البستان، واكتشاف الأميرة الصغرى لحقيقة أمره، وإلقاء بنات الأمير الست الرمان على من يرغبن في الزواج منه.



(٢١) راجع: نبيلة إبراهيم: فن القص...، مرجع سابق، ص ص ١٧، ١٨.



وتمثل هذه الوحدة نقطة انطلاق لبطلىْ النموذجين ليبدآ سلسلة من المغامرات تتجاوز المعتاد، فينتقلان من حالة لأخرى أكثر نضجًا وثراءً. وعليه فإن هذه الوحدة تمثل رحلة البطل للحصول على ما يفتقده كما بينا سلفاً.

* وحدة تحذير البطل:

فحُريف يتم تحذيره من قبل الجنية الأخيرة من التفريط فى الأغصان حال دخوله ليلاً مملكة الجن. والخيل الإنسية تحذر فاضل من مكائد زوجة أبيه ومن ثم يسلم من شرها.

* وحدة إيذاء البطل ووقوعه ضحية:

فزوجتا الملك فى النموذج الخرافى تلجآن إلى الساحر من أجل التخلص من حُريف، كما يلجأ أخواه إلى تهديده بالقتل على يد الملك، حال إخفاقه فى الإتيان بالرمان المطلوب، وبذا يخدع حُريف، ويُضطر إلى الرحيل إلى بلاد الجان، ويمثل هذا الخداع انتصاراً مؤقتًا للأعداء، يقابله الانتصار الكامل للبطل فى نهاية الحكاية، متمثلاً فى عودته ظافراً بالمطلوب ورجوعه إلى أبيه الملك، مستعيداً مجده القديم.

ويتمثل إيذاء البطل فى النموذجِ الشعبى فى نجاح مكائد زوجة الأب فى إزاحة فاضل، ومن ثم إجباره على الهروب، مما يعد انتصاراً مؤقتًا، يقابله الانتصار الكامل للبطل فى نجاحه فى تحقيق ذاته فارسًا، وزواجه من الأميرة الصغرى وعودته إلى بيت أبيه واستحواذه على ما افتقده من أمان.

مما تقدّم يتأكد وجود بنية نقيضية فى الحكاية. فسواء أكان خروج البطل نتيجة لتهديد كما هى الحال مع حُريف، أو نتيجة لنقص كما هى الحال مع فاضل، فلابد أن تنتهى الحكاية بزوال التهديد وانتفاء النقص، تعقبهما عودة البطل.

* وحدة افتقار البطل إلى شىء ما:

فحُريف يفتقر إلى الحياة ومن ثم كان رحيله بحثًا عن الحل (الرمان الباكى والضاحك) فى العالم اللامرئى (عالم الجن) حتى ينجو من الموت. وفاضل يرحل إلى بلدة بعيدة، بحثاً عن الأمان الذى يفتقده فى بيت أبيه.

ويلزم التنويه إلى أن ثمة وحدات تمثلت فى النموذج الخرافى ولم تتمثل فى النموذج الشعبى وهى:

* القوى المعارضة تبحث عن معلومات عن البطل وتستقبلها:

ويتمثل ذلك فى ذهاب زوجتىْ الملك إلى الساحر لإيجاد وسيلة للتخلص من حُريف، فيمدهما بمعلومات عن سماته التى بيّناها سلفاً.

* البطل يخالف المحذور:

فحُريف حال انشغاله بجمع الرمان فى مملكة الجان، يُلقى بأغصان الشجرة (الأداة السحرية)، فيمسك به الجان.

وأخيراً تجدر الإشارة إلى وجود إطار لنموذجىْ الحكاية، يتمثل فى بدايتهما ونهايتهما، ولا يُعد ضمن الوحدات الوظيفية.

وتتمثل البداية فى موقف استهلالى أو افتتاحية لها أهميتها؛ إذ تقوم فى النموذج الخرافى بتقديم الأسرة (الملك وزوجاته الثلاث)، فضلاً عن تقديم سمات البطل (الوليد الذى



نصفه ذهب ونصفه فضة) ومكانته (ابن ملك). كما تحتوى الافتتاحية على مفردات لها علاقة بالمأثورات الشعبية العمانية (الأرز والتمر ويعدان من المأكولات الشعبية، والذهب والفضة وهما زينة النساء والرجال، فضلاً عن كونهما ضمن الصناعات الحرفية العمانية). كما تشير الافتتاحية إلى السلوك المفترض أن ينتهجه الملك؛ تفقد أحوال الرعية دون حواجز.

وفى نموذج الحكاية الشعبية، تُظهر الافتتاحية أفراد الأسرة (الأب التاجر، والزوجة، والخيل الإنسيّة)، فضلاً عن اسم البطل (فاضل) ووضعية (يتمه).

وجدير بالذكر أن الافتتاحيتين السابقتين تعكسان حالة التوازن للأحداث فى بداية الحكايتين، يعقبها حالة اللاتوازن التى تبدأ بخروج البطل.

وتنتهى الحكايتان نهاية سعيدة يلخصها النموذج الخرافى فى عبارة ختامية: «وعاش الجميع فى سرور وحبور وأقاموا السهرات والحفلات ووزعوا الهدايا» ويبلورها النموذج الشعبى فى موقف ختامى يتضمن انتصار البطل على خصومه، ومن ثم انتصار الخير على الشر، مما يمنحنا شعوراً بالرضا ـ بوصفنا متلقين ـ من منطلق أن البطل فى النموذجين ـ باعتباره معادلاً موضوعياً للإنسان ـ يظفر بالانتصار وينعم بالأمان ويهنأ بالسعادة، بعد سلسلة طويلة من المعاناة والألم.

وغنى عن البيان أنه ليس ثمة صيغة ثابتة لافتتاحيات الحكايات ونهاياتها؛ إذ تختلف باختلاف الشعوب. ومن أمثلة الافتتاحيات: (صلوا على النبى ـ كان يا ما كان فى قديم الزمان ـ كان يا ما كان فى سالف العصر والأوان). ومن أمثلة النهايات: (وعاشوا فى تبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات).

ثانياً: الدراسة من حيث المحتوى:

لما كانت الحكايات صورة مركبة ومغلفة بمضامين عميقة، فقد تعين الوقوف على مجموعة من الرموز الموظفة فى النموذجين، إذ إن «التعبير الأدبى الشعبى لا يعكس الواقع على نحو مباشر، بل ينحرف انحرافاً شديداً عن هذا الواقع. ويتم هذا من خلال حركة اللغة فى مستوياتها الإبداعية، وحركة الأحداث، وحركة الشخوص، وهذا هو سر السحر فى الإبداع الشعبى»[٢٢].

وثمة قاسم مشترك فى النموذجين، يتمثل فى توظيف رموز بعينها، هى:

* رمزية العدد «ثلاثة»:

وقد تبلور توظيف هذا العدد فى تكرار الفعل ثلاث مرات سواء من قبل البطل أو الشخصيات الأخرى على نحو ما أسلفنا، بغية إعطاء التجربة سحرها واكتمالها؛ فالعدد واحد يدل على البداية وعدم التطور، والعدد اثنان يدل على الازدواجية والتضاد ولا يدل على النهاية والاكتمال، ومن ثم كان تكرار التجربة ثلاث مرات ضرورياً؛ لأن المرة الثالثة هى الحاسمة على نحو ما يذهب إليه التعبير الشعبى «الثالثة ثابتة»[٢٣].

* رمزية العدد «سبعة»:

وقد تجلّت فى النموذج الخرافى فى المهلة «أسبوع» الممنوحة لحُريف لإحضار الرمان، وفى النموذج الشعبى فى أن بنات الأمير سبع، وفى النموذجين فى كون الشخصيات المؤثرة

(٢٢) نبيلة إبراهيم: **خصوصيات الإبداع**، مرجع سابق، ص ص٧٢-٧٣.

(٢٣) راجع: نبيلة إبراهيم: **قصصنا الشعبى...**، مرجع سابق، ص ص ٣٩-٤٠.

فى مصير البطل سبع. ذلك أن العدد «سبعة» هو «رمز الاكتمال والدائرة المكتملة والإنجاز والمبادرة والتطهر والحكمة، وهو أيضاً رمز للحركة عبر الزمان والمكان، وصولاً إلى المطلق والكلى، إلى الأمن والاستقرار والراحة وحسن المآل»(٢٤).

فلا غرو إذن أن يتم توظيف هذا العدد فى النموذجين، فالعدد (سبعة)(*) من الأعداد التى يُعتد بها لدى شعوب كثيرة، مثل البابليين، واليهود، والعرب؛ نظراً لمرجعيته الأسطورية والعقائدية والكونية والشعبية.

وحيث إن العدد سبعة يشير إلى دورة الحياة وحالة التكامل فيها من أجل العودة إلى البداية أو الميلاد، فإنه لم يكن فى مقدور حُريف إنجاز المهمة والإفلات من الموت إلا بتمام الأسبوع، كما لم يكن بوسع فاضل البدء فى حياة جديدة إلا بزواجه من الأميرة السابعة، كما لم يكن لهما تحقيق الذات إلا من خلال تأثير الشخصيات السبعة فى مصيرهما.

* رمزية الحصان:

وتدخل فى نطاق الرمزية الحيوانية التى تستند إلى الرمزية الأنثروبولوجية المشتركة بين عالمى الإنسان والحيوان، لما بينهما من تشاكل وتماثل وتشابه، ومن ثم ارتبطت هذه الرمزية بمستويات كثيرة فى حياة البشر، وبأبعاد عقائدية ونفسية واجتماعية(٢٥).

و«الحصان فى الحكايات يرمز إلى الوقت، فهو يوفر الانتقال السريع أو السحرى»(٢٦). استناداً إلى ارتباط رمزية الحصان بالحسابات الطبيعية للزمن؛ وهى حسابات مستمدة من العلاقة القائمة بين حركة الشمس والقمر وسرعة حركة الحصان(٢٧). وعليه، فإن توظيف الحصان فى النموذجين له بُعده النفسى والاجتماعى، لما ينطوى عليه من تعويض لنواحى النقص فى قدرات الإنسان الذى يحلم دوماً بما هو خارق ومتطور. فالبطل فى النموذجين ـ باعتباره معادلاً موضوعياً للإنسان ـ حقق ما حققه بواسطة الحصان. فحُريف يصبح فارساً بواسطة الجواد الذى منحته إياه أمه البدوية. وبواسطة الجواد الذى أعطته له ملكة الجن، يتسنى له العودة السريعة إلى مملكة الجن لاستشارتها. ولولا الخيل الإنسية، لَمَا اجتاز فاضل الصحراء وأنجز ما أنجز.

* رمزية الأداة السحرية:

تم توظيفها فى النموذجين بدلالتين مختلفتين؛ ففى النموذج الخرافى وُظفت أغصان الشجرة، بهدف إبراز طبيعة حُريف من حيث تصميمه على الحصول على المطلوب، ومن ثم قطع المسافات ورضع من الجنيات بغية الحصول على هذه الأغصان التى لولاها لما اخترق مملكة الجان وأحضر الرمان، وبالتالى حقق لذاته الحياة الكاملة. وفى النموذج الشعبى، وُظفت الشعرة بهدف إكساب البطل المعرفة؛ فبحرقها تمكن من استدعاء الخيل ومن ثم عرف كيف يقتل الملك، وكيف يصبح فارسًا فى المعركة، وكيف يحصل على الصعب؛ (الظبى الرضيع).

* رمزية الرمان:

وقد تم توظيفها فى النموذجين، لا بوصف الرمان فاكهة شعبية فى المجتمع العُمانى فحسب، بل لتحقيق مغزى أعمق. فحُريف فى النموذج الخرافى، بحصوله على الرمان الباكى والضاحك من مملكة الجن، يستحوذ على الحياة كاملة بشقيها (الحزن والفرح). وهو

(٢٤) شاكر عبدالحميد: **الحلم والرمز والأسطورة**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص١٣٧.

(*) فى الميثولوجيات القديمة، خُلق العالم فى سبعة أيام، وفى الأديان السماوية، خلق الله السماوات والأرض فى ستة أيام ثم استوى على العرش فى اليوم السابع. والسماوات سبعة والأراضى سبعة والأفلاك سبعة، وأيام الأسبوع سبعة والحبوب سبعة. وفى بعض التقاليد الشعبية يُمنح الطفل حمامه الأول فى اليوم السابع لميلاده (السبوع). لمزيد من التفاصيل راجع: ثناء أنس الوجود: **رمز الماء فى الأدب الجاهلى**، ط١، القاهرة، مكتبة الشباب، (د.ت)، ص ص ٣٣، ٥٩، ٦٠.
كما أن حالات القمر سبع، والألوان الأساسية سبعة، والسلم الموسيقى سُباعى، وقراءات القرآن الكريم سبع، ومراحل التصوف سبع، ومقاماته سبعة، لمزيد من التفاصيل، راجع: شاكر عبدالحميد: **مرجع سابق**، ص ص ١٣٦-١٣٧.

(٢٥) راجع: محمد عجينة: **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ـ دلالاتها**، ط١، بيروت، دار الفارابى، ج١، ١٩٩٤م، ص٢٤٥.

(٢٦) غراء مهنا: **مرجع سابق**، ص٣٢.

(٢٧) جيلبير دوران: **الأنثروبولوجيا: رموزها، أساطيرها، أنساقها**؛ ترجمة مصباح الصمد، ط١، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤١١هـ-١٩٩١م، ص٥٣.

في هذا _ باعتباره معادلاً موضوعياً للإنسان _ يعود بنا، بمرجعية ما، إلى أسطورة الخلق، حيث جنة الخلد، فلولا اختراق المحظور من قبل آدم وحواء بالأكل من الشجرة، لكان لهما الخلود. واستناداً إلى أن الحكاية الخرافية تعد ضمن بقايا الأساطير والمعتقدات الدينية، فإن الموقف ذاته ينطبق على حريف؛ إذ لولا حصوله على الرمان من عالم اللاواقع (مملكة الجن) لكان مصيره الهلاك. ورمادوه (فاضل) في النموذج الشعبي، تلقى عليه الأميرة الصغرى الرمانة ثلاث مرات لتعريف الآخرين بمن تريده زوجاً لها. وموتيفة، التعرف بالفاكهة معروفة في الأساطير والسير الشعبية(٢٨).

* رمزية الشر:

الشخصيات النسائية في النموذجين هي منبع الشر (زوجتا الملك في النموذج الخرافي وزوجة الأب في النموذج الشعبي)، مما يظهر أن الشر جزء من الثقافة الشعبية، التي يبرز أدبها غلبة المرأة، رغم ضعفها، نظراً لدهائها ومكرها. فلا غرو أن يخدع الملك _ في النموذج الخرافي _ من قبل زوجتيه، إذ لا يعلم شيئاً عن ولده (حريف)، وأن يخدع الأب التاجر - في النموذج الشعبي _ من جانب زوجته، فيخسر ابنه (فاضل) بهروبه.

وللشر دور إيجابي في النموذجين، إذ به استكمل البطلان أوجه القصور، وكان مثيراً لبلوغ الأفضل.

* رمزية النهاية السعيدة:

تعكس النهاية السعيدة في النموذج الخرافي، غرضاً نفسيًا، متمثلاً في رغبة الشعب في صورة البطل المثالي، التي تحقق له (أي الشعب) آماله وأحلامه، وفي تمنياته أن يتحول كل فرد فيه إلى نموذج يحاكي هذه الصورة، بكل ما فيها من حياة كاملة وسلوك إيجابي، يعكسه تفاؤل البطل وقدرته في تخطي الشرور والآلام. ولا يرجع ذلك لاعتقاد الشعب أن هذه الصورة المثالية يستحيل تحققها إلا في الخيال، بل لإيمانه بأنها الصورة الأصلية للحياة(٣٠)، بمعنى أنها الصورة التي ينبغي أن تكون عليها الحياة.

وفي النموذج الشعبي، تعبر النهاية السعيدة عن صرخة داخلية من أجل التفوق والقدرة على تغيير المصير، فضلاً عن ترسيخ القيم الإنسانية حيث غلبة الخير على الشر، مما يؤدي إلى توازن الإنسان مع ذاته ومع الآخرين، ومن ثم استعادة ثقته في الحياة.

وثمة رمزية أخيرة، تمثلت في النموذج الخرافي فحسب، وهي رمزية الصندوق الذي وضع فيه البطل، وهي رمزية لها مرجعية أسطورية وعقائدية(٣١)، تكشف عن الجانب اللاشعوري في الإنسان، ورغبته في ميلاد جديد، استناداً إلى أن الصندوق رمز للرحم(٣٢)، وهو ما تحقق لحريف، مما يؤكد أن «كل رمز في الحكاية الخرافية، له مغزى في حد ذاته، وهو يسهم مع الرموز الأخرى في إبراز المغزى النفسي الكبير للحكاية»(٣٣).

الخاتمة:

بعد دراسة شكل ومحتوى النموذجين: الخرافي والشعبي، اعتماداً على منهج التحليل البنائي، تم التوصل إلى مجموعة من النتائج، نوجز أهمها فيما يلي:

* إن البطل في النموذج الخرافي، ينحدر من أصل نبيل، وينم اسمه عن سمات بطولية وسلوكية، ويمتلك قدرات خارقة، إلا أنه يعتمد على القوى الخارجية في مواجهة الأخطار

(٢٨) فمثلاً في ملحمة الأديسا لهوميروس تعرفت زوجة أوديسيوس (أوليس) عليه بواسطة التفاحات حين عاد متنكراً. كما تعرفت اليمامة على أخيها الهجرس بالتفاحات في سيرة الزير سالم. راجع: شوقي عبدالحكيم: **الزير سالم أبو ليلى المهلهل**، ط١، بيروت، دار ابن خلدون، ١٩٨٢م، ص ص ١٢٣-١٢٤.

(٢٩) راجع: عبدالحميد يونس: **مرجع سابق**، ص١١٦.

(٣٠) راجع: نبيلة إبراهيم: **قصصنا الشعبي...**، مرجع سابق، ص١٣٢.

(٣١) في أسطورة أوزوريس _ مثلاً _ وضع الملك إيزيس في قفص وألقي في النيل. راجع: صموئيل هنري هووك: **منعطف المخيلة البشرية: بحث في الأساطير**؛ ترجمة صبحي حديدي، ط١، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٨٣م، ص٥٥. كما وضع سيدنا موسى عليه السلام في التابوت وألقي في اليم. راجع: سورة القصص، آية ٧.

(٣٢) راجع: شاكر عبدالحميد: **مرجع سابق**، ص١١١.

(٣٣) نبيلة إبراهيم: **قصصنا الشعبي...**، مرجع سابق، ص٢١١.

التى تهدده. وعلى النقيض، فإن البطل فى النموذج الشعبى، إنسان عادى، ينم اسمه عن سجايا أخلاقية وصفات جسدية، ويعمل فكره فى مجابهة الأخطار، فضلاً عن الاستعانة بالقوى الخارجية.

* إن شخصية البطل الخرافى تنمو خارجياً، بينما تنمو شخصية البطل الشعبى داخلياً. أما بقية الشخصيات فى النموذجين فقد وردت بشكل تجريدى، إما لإبراز الجانب البطولى لدى البطل، أو لتمثيل أنماط اجتماعية.

* إن رحيل البطل لا إرادياً فى النموذج الخرافى، وإرادياً فى النموذج الشعبى، يمثل النقطة الفعلية لبداية الأحداث التى تتخذ بنية قائمة على الإضافة والتكرار.

* إن الزمان والمكان قد أتيا بدور تجريبى، وإن بساطة اللغة كانت أداة فعّالة لتجلية الأهداف المضمنة فى النموذجين.

* إن ثمة وحدات وظيفية ثابتة فى النموذجين هى: خروج البطل؛ تحذيره؛ إيذاؤه؛ وقوعه ضحية؛ افتقاره إلى شىء ما. فى حين أن وحدتى القوى المعارضة تبحث عن معلومات عن البطل وتستقبلها، ومخالفة البطل للمحظور، اقتصرتا على النموذج الخرافى.

* إن هناك اختلاف فى مفاد الافتتاحية فى النموذجين، وإن كانت تعكس حالة التوازن الحدثى فيهما.

* إنه قد تم توظيف رموز بعينها فى النموذجين بدلالات مختلفة. فرمزية العدد ثلاثة تنطوى على دلالة اكتمال التجربة، كما تنطوى رمزية العدد سبعة على العودة إلى البداية أو الميلاد الجديد لبطلى النموذجين. ولرمزية الحصان بُعد نفسى واجتماعى، بما تعكسه من تعويض لنواحى النقص والقصور لدى البطلين، باعتبارهما معادلاً موضوعيًا للإنسان. وتبين رمزية الأداة السحرية فى النموذج الخرافى طبيعة البطل، كما تحقق الجانب المعرفى لدى بطل النموذج الشعبى.



* إن ثمة مرجعية عقائدية فى النموذج الخرافى وراء توظيف رمزية الرمان، وأخرى أسطورية وشعبية لتوظيف الرمزية ذاتها فى النموذج الشعبى.

* إن فعل الشر النابع من الشخصيات النسائية له رمزية ينطوى توظيفها على دور مزدوج: سلبى وإيجابى. كما تنطوى رمزية النهاية السعيدة فى النموذج الخرافى على الرغبة الدائمة فى البطولة النموذجية، وعلى ما يعتمل الإنسان من صرخة تعلن قدرته على تغيير مصيره فى النموذج الشعبى.

* وختاماً، فإن رمزية الصندوق قد تم توظيفها فى النموذج الخرافى فحسب، للكشف عن الجانب اللاشعورى فى الإنسان، من حيث رغبته فى ميلاد جديد يتسم بالكمال.



الشفاهية والكتابة الإثنوجرافية

دراسة فى اللفظ والمعنى

د. السيد حامد

من المعروف أن اللفظ إما أن يكون منطوقاً فى تعبير شفاهى، أو مدوناً فى نص؛ سواء كان من ألفاظ اللغة العامية أم اللغة الفصحى، ومن المعروف كذلك أن لكل من الشفاهية والكتابية خصائص. ومن الطبيعى ومن المنطقى، أن يكون ما يهمنى فى الدرجة الأولى بوصفى أنثروبولوجيًا، هو علاقة الشفاهية بالبحث الأنثروبولوجى، ما دام البحث الأنثروبولوجى يعتمد أساسًا على الشفاهية، وأقصد شفاهية المعلومات، أى المادة الإثنوجرافية التى يجمعها الباحث الأنثروبولوجى أثناء إجراء البحث الميدانى فى مجتمع البحث. إذ إن هذه المادة هى الكلام الشفاهى، كلام الأفراد أو لهجتهم الخاصة التى يمتلكونها. وتأتى فى الدرجة الثانية الكتابة، وهى تقرير البحث. فالإثنوجرافيا بالمفهوم الحديث هى أولاً: عملية (بمعنى البحث الميدانى لجمع المعلومات، أى المادة الإثنوجرافية) وثانياً: كتابة (بمعنى التقرير الذى يكتبه الباحث الأنثروبولوجى). ومن ثم، فالعلاقة على هذا النحو وثيقة بالتأكيد بين الكلام الشفاهى والكتابة الأنثروبولوجية، أى بين اللغة العامية وهذه الكتابة. فاللغة العامية لها خصائص؛ أهمها وضوح المعانى والدلالات لالتصاقها بالحياة الاجتماعية الواقعية الفعلية. فالعلاقة وثيقة للغاية بين ألفاظ اللغة العامية ومعانيها ودلالاتها. وبناء على ذلك، تتضمن الكتابة الإثنوجرافية بالضرورة الواقعية الإثنوجرافية، محققة بذلك التمثيل بالفعل، أى تمثيل الموجودات الثقافية والاجتماعية فى مجتمع البحث. وعلى ذلك تكون محققة الصدق الموضوعى العلمى. ورغم ذلك، فإن هذا كله يتوقف على التزام الباحث الأنثروبولوجى بقواعد البحث، وبخاصة ضرورة اندماجه اندماجًا واعيًا فى المجتمع، وبوجه خاص بلغته، إذا كان أجنبيًا. وقد يقال إن ذاتية الباحث قد تتدخل فى اختيار موضوع البحث، والمشكلات التى يعالجها والهدف من البحث. ولايمكن على الإطلاق إنكار هذا التدخل. ومع ذلك، لا تأثير لذلك على تحقيق الواقعية الإثنوجرافية والصدق الموضوعى، ما دام الباحث يلتزم بقواعد البحث الأنثروبولوجى الميدانى. وهذا هو الهدف الذى تسعى إلى تأكيده هذه الدراسة. فما الذى يفعله الباحث الأنثروبولوجى أثناء إجرائه البحث الميدانى لكى يتحقق هذا الهدف؟

- ١ -

يلاحظ الباحث ملاحظة مباشرة الأفعال التى تمارس بالفعل فى مختلف نواحى النشاط الاجتماعى، ليعى طبيعة هذا النشاط وما يفرض من علاقات بين الأفراد، وأدوارهم الاجتماعية معبراً عن شخصياتهم، وكذلك ما يصاحب هذا

كله من الحركات الجسمية أو الإشارات التى تضفى على الكلام الشفاهى مزيداً من الإضاءة للمعانى والدلالات المقصودة. هكذا يتوفر للباحث وصف دقيق للأفعال التى يمارسها الأفراد، وكذلك وصف لعلاقاتهم الشخصية القائمة فيما بينهم، فضلاً عن إتاحة الفرصة له للتعرف على ما تتضمنه هذه الأفعال والعلاقات من عناصر غامضة غير معروفة له، فتتاح له الفرصة للاستفسار عنها ومعرفتها. إلى جانب ذلك يتاح له سماع الأحاديث التى تدور بين المشاركين فى النشاط. إذ إن النشاط عملية، وهذه العملية بطبيعتها كلام، أى لغة رئيسية أولية، باعتبارها لغة عامية، توفر المضامين الموضوعية، أى المعانى والأفكار الحقيقية دون مجاز أو ترادف، معبرة بصدق عن السياق العاطفى وعن سياق الموقف. وزيادة على ذلك، فهى تعبر عن قوة المشاعر والعواطف عن طريق الأصوات. هكذا، تتضح مدى أهمية الملاحظة المباشرة والمشاركة، وتدعمها، بكل تأكيد، الأشرطة والتسجيلات. إذ إنها تتضمن الكلام الشفاهى الذى دار بين الأفراد، بحيث تتيح للباحث أن يرجع إليها، عندما يريد التعرف على المزيد من المعانى والأفكار التى من المحتمل ألا يكون قد التفت إليها، أو للتأكد من معلومات معينة بالذات.

ومن الطبيعى أن الإقامة فى مجتمع البحث لفترة طويلة تتيح للباحث الأنثروبولوجى أن يجرى مقابلات متعمقة مع جماعات من الأفراد، وهذا أسلوب يعتمد عليه فى المحل الأول الباحث الذى يتناول قضية تتعلق بالمجتمع القومى أو المدينة. تتناول هذه المقابلات المتعمقة عناصر ثقافية وجوانب البناء والتنظيم الاجتماعيين، فضلاً عن رؤيتهم للعالم والمجتمع والإنسان، وما يحدث فى مجتمعهم من تغيرات، وكذلك علاقاتهم الخارجية بالمجتمع القومى الكبير (مصر مثلاً) على أساس أن مجتمعهم مجتمع جزئى منه. ويتبين للباحث أثناء المباحثات أن المتحدثين يذكرون أحداثًا وقعت فى الماضى. وفى الغالب، تذكر هذه الأحداث عندما يريد المتحدثون إيضاح أصول الأوضاع القائمة بالفعل، مثال ذلك، نزاع بين جماعة وأخرى، أو المصاهرة التى تمت بين جماعتين وتوابعها الاجتماعية، أو كيفية انتقال السلطة والنفوذ وانحصارهما فى جماعة قرابية معينة. هذا التاريخ الحى أو الشعبى الموجود دائماً فى الأذهان له أهمية بالغة للأفراد؛ لأنه يوضع فى الاعتبار عند سلوكهم تجاه بعضهم البعض، كما أن له أهمية للباحث؛ لأنه يعطى التفسير لتلك الموجودات الاجتماعية، بما تتضمن من الأفكار والمعانى، التى كثيراً ما تكون خفية كامنة خلف الظاهر من السلوك. يضاف إلى ذلك، أن التاريخ الشعبى، يكشف للباحث أسباب التقبل أو الرفض أو التعديل لعناصر ثقافية جديدة وافدة على المجتمع. يضاف إلى ذلك أيضاً أن الحديث باللغة العامية عن أحداث ذكريات ماضية يصاحبه سياق انفعالى له دلالاته ومعانيه، ومن المؤكد يفيد فى التعرف على أفكار ومعانٍ مهمة، فضلاً عن الكشف عن رؤية الأفراد، وتقويمهم لتلك الوقائع الماضية، والأحداث والأوضاع القائمة حالياً سياسية وإدارية وغيرها. وبالطبع إذا كان الباحث ينتمى إلى المجتمع، يكون على دراية باللغة العامية، وربما تكون لديه معرفة شبه كاملة بثقافته، ومشكلاته، وقضاياه، وذلك على العكس من الباحث الأجنبى الذى يفرض عليه الاندماج الواعى التام فى المجتمع وثقافته بطرق محددة ومعروفة فى قواعد البحث الميدانى.

واضح إذن، من كل ما سبق، أن المادة الإثنوجرافية التى تتوافر للباحث الأنثروبولوجى عن طريق البحث الميدانى هى مادة شفاهية بحتة مستخلصة من اللغة العامية. ومن الواضح، وهو أمر مهم، أنها لا تنفصل على الإطلاق عن الحياة الاجتماعية والنشاط الاجتماعى المتعدد والمتنوع النواحى فى المجتمع، وأنها وثيقة الصلة بها. وما دام الأمر كذلك، فإن مضامين هذه الأنشطة متمثلة فى أذهان الأفراد وواضحة، باعتبارها صيغاً أو نماذج معرفية إلى جانب غيرها من الصيغ المعرفية، خاصة أن سياق كل موقف من المواقف الاجتماعية التى يشارك فيه الأفراد معروف لديهم دون غيرهم من الجماعات الأخرى. إذ إن النشاط الذى يمارس متعارف عليه، فضلاً عن أن اللغة العامية ملك الجماعة الشعبية دون غيرها من الجماعات. وحتى ولو فرض أن هناك مجازاً أو ترادفًا، فإن الأفراد على دراية تامة بالمعانى والدلالات المقصودة. وهكذا تتوافر للباحث الخصوصيات الثقافية المميزة لهذه الجماعة. والدليل الواضح الذى يؤكد ذلك ببساطة أن اللغة العامية تشمل عادة كلمات وتعبيرات لها معانٍ ودلالات معينة لا يعرفها إلا أصحابها أفراد الجماعة الشعبية، وذلك نتيجةً للمجاز الذى عادة يلجأون إليه وكذلك الفكاهة. وتعنى بعض هذه الكلمات والتعبيرات ضمناً، لا صراحةً، الاستهزاء أو السب، أو الدونية فى المكانة الاجتماعية، أو حادثة قديمة تشكلت على أساسها علاقات اجتماعية، أو ما شابه ذلك. ومن المؤكد، أن الكشف عن هذه المعانى والدلالات يثير غضب أفراد (أو جماعة) تلتصق بهم تلك الكلمات والتعبيرات، الأمر الذى يؤدى إلى توتر علاقات الباحث بأولئك الأفراد أو تلك

الجماعة، إذا لم يعرف كل هذا. ومما لاشك فيه أن بحثه الميدانى سيتأثر بهذا الأمر. لذلك تفرض أخلاقيات البحث الميدانى على الباحث تجاهل هذه الكلمات والتعبيرات وعدم الإشارة إليها على الإطلاق أثناء بحثه، وكذلك ضرورة عدم ذكرها فى التقرير على الإطلاق. وقد حرصت بالفعل أن تخلو منها تماماً تقارير بحوثى التى أجريتها.

إن الأمر المهم الذى يجب التأكيد عليه، والذى دفعنى إلى الإشارة إلى مثل تلك الكلمات والتعبيرات، هو أهميتها البالغة للبحث الأنثروبولوجى؛ إذ إن معانيها ودلالاتها تتيح للباحث التعرف على جوانب مهمة من البناء الاجتماعى لمجتمع البحث، فضلاً عن عناصر ثقافية معينة. وزيادة على ذلك، فإن من المعروف أن أفراد الجماعة الشعبية أصحاب اللهجة أو اللغة العامية بارعون فى استخدام المجاز والفكاهة تعبيراً عن معانٍ ودلالات معينة، وخاصة فى حالة عدم الرغبة فى التعبير عنها صراحة. والمثال على ذلك كل ما يتعلق بالحياة السياسية كالنكتة المصرية التى تكون دلالات بعضها مثلاً عن طبيعة فترة معينة، وبالطبع، يتبين إذن بكل جلاء مدى أهمية الشفاهية، وإلى أى مدى يمكن للباحث المحلى الوطنى لالتصاقه بالثقافة الشعبية الشفاهية أن يحقق الواقعية الإثنوجرافية، وبالتالى الصدق الموضوعى والتمثيل.

واستناداً إلى ما سبق، فمن السهل إذن على الباحث أن يحقق النظرة الداخلية emic view (التى تعنى الالتزام بالكشف عما فى أذهان الأفراد من معان وأفكار فقط). وإن كل المعانى والمبادئ والأفكار التى يوفرها البحث الميدانى ناتجة عن العلاقة الوثيقة القائمة بين ألفاظ اللغة العامية، ومعانيها، ودلالاتها. وإن هذا كله يرجع إلى طبيعة العلاقة بين اللفظ العامى والمعنى، تلك الطبيعة الناجمة عن خصائص اللغة العامية. والدليل على ذلك الأمثال الشعبية والأدب الشعبى بوجه عام. وبناء على ذلك، فإن إمكانية أن تكون الكتابة الإثنوجرافية علمية أمر من المؤكد غير مشكوك فيه على الإطلاق، ما دام الباحث الإثنوجرافى غير ملتزم وغير خاضع لأى عنصر من عناصر الذاتية، بغض النظر عن الانتماء إلى مجتمع البحث.

ـ ٢ ـ

الأمثال الشعبية مثال للإبداع الشعبى الشفاهى، ويتمثل هذا الإبداع بجلاء فى أنه يختزل الخبرة فى نص لغوى عامى هو المثل، تلك الخبرة التى اكتسبت خلال الزمن من مواقف التفاعل الاجتماعى المتماثلة المتكرر. والحكمة فيه مختصرة، ويتميز بقدرة على التعبير الدقيق، وإنه لذلك يعمل فى حدود السياق، ويحيل المعنى إلى هذا السياق. لذلك يكون المعنى والدلالة واضحين فى الغالب لالتصاقهما بالحياة الاجتماعية الواقعية الفعلية. فى حين يرتبط التعبير ارتباطاً وثيقاً باللغة فى الكتابة. إذ إن الكتابة تركز على المعنى فى اللغة نفسها، على عكس الأمثال والأداء الشفاهى بوجه عام. وما دامت الأمثال ملتصقة بالحياة الفعلية الاجتماعية، فإن المثل يذكر دائماً فى سياق الموقف المماثل. وإذا كان تكرار موقف السياق وموقف التفاعل الاجتماعى يساعدان على استمرار المثل، فإن خصائصه تؤكد الاستمرار وتدعمه.

فالنص (أى المثل) بسيط التركيب، ألفاظه من مفردات اللغة العامية، وكثيراً ما يتضمن الفكاهة التى تدعم حفظه لتنير المثل، فيزيد المعنى والدلالة وضوحاً، فضلاً عن الرمزية، حيث يكون بعض الأمثال فى صورة رمزية. وإذا كانت الأمثال التالية تعكس خاصية الفكاهة، فهى فى الوقت ذاته تعكس اللهجة المحلية.

١ ـ **«مكسّحَة وتقول للسايغ تَقّلْ الخلخال»**، (مثل ريفى ومعناه ظاهر).

٢ ـ **«ما تَخدش من الجحش الضعيف إلا الذرات الأوى»**، (مثل ريفى ومعناه ظاهر).

٣ ـ **«وكُلْ الفلاح سنتين تفاح، تضربه عَلاه ينزلّه جلوين»**، (مثل فلاحى، والمقصود أن المرء لا يخرج عن سجيته وما تعود عليه). كالمثل **«يموت الزمار وصوابعه بتلعب»**.

٤ ـ **«نايم فى الميه، وخايف من المطر»**، (يضرب للأحمق الذى يهتم باتقاء صغير الأمور، وهو واقع فى الكبير منها).

هكذا، فمن الطبيعى إذن أن يكون المثل معبراً عن المعنى بكل وضوح؛ لأنه ملتصق ووثيق الصلة به.

والإيقاع خاصية أساسية للمثل الشعبى إن لم يكن من أهم خصائصه. لهذا لا تفتقده الذاكرة. مثال ذلك **«العرْس زويعَه والعروسة ضفدعة»**، (أى قبيحة جداً) و **«إللى ما يستحى، يفعل ما يشتهى»**، **«جوزوا مِشْكاح لرِيمَة، ما على الاتنين إيمه»**.

فالأمثال ثقافة شفاهية، تعبر عن الفكر وصورته اللفظية الدارجة. ومن الطبيعى أن تكون بعض الأمثال برهاناً

على ذلك. ومن المستحسن أن أقدم عدداً من فئات الأمثال، التى تدور كل فئة منها حول موضوع معين مثل الجسد أو السياسة أو المرأة. وتؤلف هذه الفئات جزءاً من النسق الكلى المتكامل للثقافة الشعبية. ومع ذلك، قد تتضمن الفئة الواحدة من الأمثال، وهو ما ينطبق على هذا النسق الكلى، التناقض، بمعنى التناقض والتعارض بين دلالة مثل ودلالة مثل آخر. وهذا أمر طبيعى ومنطقى، ما دام المثل الشعبى ملتصقاً بمواقف الحياة الاجتماعية، ومنسلخاً عنها. فالتناقض كامن فى بنيتها تبعاً لطبيعة المواقف الاجتماعية، وما تفرض من سلوك واتجاهات ومقاصد. مثال ذلك: العلاقات بين الأقارب العاصبيين: **«الضفر ما يطلعش من اللحم، والدم ما يبقاش ميه»**. ويقال هذان المثلان فى حالات المساعدة والتعاون والتعاضد بين الأقارب وقوة العلاقة بينهم، وسواء كان هناك نزاع أو خصام، أم لم يكن. ثم المثل القائل **«الأقارب عقارب»**، والمعنى والدلالة واضحة. ويقال بسبب الملكية والميراث. وإذا نظرنا إلى المثلين السابقين، يتبين أنهما من فئة الأمثال الخاصة بالقرابة وقيمها، أى النسب والزواج والمصاهرة. وهذه الفئة تؤلف نسقاً فرعياً من النسق الكلى وهو الأمثال الشعبية المصرية، ومنها على سبيل المثال:

١ - **«زىّ القَرْع يمد برّا»** القرابة كقيمة اجتماعية تفرض الخضوع لالتزاماتها أولاً قبل الغريب. ويعتبر معياراً للسلوك يضبطه ويوجهه. وفى الوقت نفسه يشير إلى التناقض.

٢ - **«إن كنتم إخوات اتحاسبوا»**، (اتعاشروا كالإخوان وتعاملوا كالأجانب).

٣ - **«أبوك ما خَلّفْ لِكْ ، عَمّكْ ما يديك»**، (الملكية من الأب...).

٤ - **«إن كان لِكْ أريب لا تشاركُه ولا تناسْبُه»**، (للحرص على قوة العلاقات).

٥ - **«إن ماكنش لك أهل ناسب»**، (أهمية القرابة..).

٦ - **«الحسد عند الجيران والبغض من الأرايب»**، (يشير إلى التناقض مع قيم القرابة..).

٧ - **«أنا وأخويا على ابن عمى، وأنا وابن عمى على الغريب»**، (تناقض مع تأكيد القرابة القريبة).

٨ - **«خُد من الزرايب ولا تاخد من الأرايب»**، (عدم الزواج بين الأقارب حتى إذا تزوجت من زوجة فقيرة (من زريبة). وهذا المثل يتناقض مع المثلين الآتيين:

٩ - **«آخد ابن عمى واتغطى بكمى»**.

١٠ - **«نار القريب ولا جنة الغريب»**.

وفى الواقع، هناك الكثير من الأمثال الخاصة بالأقارب، وكما هو واضح، فهى مثال لاختلاف سياق المواقف الاجتماعية. وإذا كان بعضها يحرص على التماسك والتضامن للجماعة القرابية، رغم التناقض الظاهر فى غيرها من الأمثال، فإن الدلالة الخفية وراء هذه الأمثال هى فى الواقع تؤكد على الحفاظ على العلاقات القرابية، وبخاصة القريبة منها. ويتمثل ذلك، بوجه خاص، فى مجال الملكية والزواج والمعاملات الاقتصادية، باعتبارها نظماً اجتماعية تكمن فيها أسباب ضعف العلاقات بين الأشخاص؛ لأن الربح والمزيد منه هو الهدف والغاية. هكذا، كما ذكر فيما سبق، تعكس هذه الأمثال الواقعية الاجتماعية والتمثيل بكل وضوح ودقة. ويتمثل هذا كله كذلك فى فئة الأمثال التى تتخذ الجسد موضوعاً، والتى تعتبر فئة أخرى من فئات الأمثال الشعبية المصرية.

هذه الأمثال هى جزء من ثقافة الجسد، باعتباره نسقاً رمزياً. إذ إن كل مجتمع يتخذ الجسد وأعضاءه موضوعاً للرمزية الاجتماعية، دلالاتها ومعانيها ملتصقة به، معبرة بصراحة أو ضمناً عن أوضاع اجتماعية وعناصر ثقافية، بحيث تكون هذه الثقافة تعبيراً عن البناء الاجتماعى وتنظيمه الاجتماعى. وزيادة على ذلك، فإن تاريخ الفكر الاجتماعى، بل الفلسفى، يكشف عن أن الجسد قد اتخذ رمزاً للتمايز الاجتماعى بين الشعوب، اعتماداً على اعتبارات سلالية بحتة، كان لها تأثير على العلاقات بين الشعوب.

فالجسد لا ينفصل عن الحياة الاجتماعية؛ فالعين مثلاً فى الثقافة الشعبية تقترن بالجسد، وفى اللغة الفصحى ترتبط بالعقل والتفكير والبصيرة والرؤية. فى حين ترتبط الأذن فى الثقافة الشعبية بالنميمة والتجسس، أما فى اللغة الفصحى فهى تقترن بالنصح والسلطة أو الطاعة. وهناك التصورات التى تتعلق بالأنوثة والرجولة والطفولة والشيخوخة.

وما دامت ثقافة الجسد نسقاً من الرموز، فهى إذن وسائل للاتصال. ومن ثم تشكل لغة هى لغة الجسد، وبالتالى فهى ثقافة شعبية تكشف دراستها عن رؤية أفرادها للإنسان والمجتمع والعالم من ناحية، وخبراتهم وتجاربهم من ناحية أخرى. وباعتبارها وسيلة اتصال، فهى بذلك تكون أدوات للمعرفة والتعلم والتوجيه والإرشاد. ومن المنطقى أن ينطبق

ذلك على الأمثال، ما دامت جزءاً من هذا النسق. وهذا كله يتمثل فيما يلى من الأمثال، وهى مجموعة قليلة من فئات الأمثال عن ثقافة الجسد.

١ - **«عَمَشَة وعاملة مكحَلَة»**، (ضعيفة النظر، وتدعى أنها مكحلة العيون. يضرب لمن يدعى أنه يعرف العمل، ولا يستطيع أن يؤدى أسهل جزء منه لعجزه).

٢ - **«العين لما تقوى تبقى حجر»**، (عدم الحياء).

٣ - **«العين ما تعلاش على الحاجب»**، (المكانة الاجتماعية والتفاوت الاجتماعى، يضرب لمن يحاول أن يعلو عن مكانته الاجتماعية، وبالذات فى حالة دونيتها).

٤ - **«مزين فتح براس أأرع»**، (يضرب لسيئ الحظ فى بداية عمله).

٥ - **«البهيم من ودنه وبنى آدم من لسانه»**، (يجب الوفاء بالوعد).

٦ - **«البركة فى كتر الأيادى»** ، **«إيد على إيد تساعد»**.

٧ - **«عينك الصافية ما خلت عافية»**، (الصافية فى العامية تعنى الزرقاء، واللون الأزرق رمز التشاؤم. التشاؤم من صاحبه).

٨ - **«بوس الإيد ضحك على الدعون»**، (معناه ظاهر).

٩ - **«اللى تأكلهُ يشوفك يجوع»**، (معناه ظاهر).

١٠ - **«جبت الآرع يونسنى كشف راسه وخوفنى»**، (يضرب لمن يلجأ إليه فى الخلاص من أمر، فيتسبب فى وقوعه).

١١ - **«لولاك يا لسانى ما انسكيت يا أفايا»**، **«اللى يأدْم قفاه ينسك»**، **«اللسان عدو الأفا»**.

١٢ - **«الإيد إللى تآخد ما تديش»**.

١٣ - **«إيد واحدة ما تسقفش»**.

١٤ - **«الإيد اللى ما تقدر تقطعها بوسها»**.

١٥ - **«الرجل تدب مطرح ما تحب»**.

١٦ - **«الوش حاجج والطبع ما تغيرش»**، **«اللى فينا فينا ولو حجينا وجينا»**، (الشخص الذى يؤذى لا يتغير).

١٧ - **«الولد ولد ولو حكم بلد»**، (معناه ظاهر).

١٨ - **«الخرسة تعرف بلغى ابنها»**، (يضرب للذى يعرف إيماءات وإشارات أسياده).

١٩ - **«النهار له عينين»**، (معناه ظاهر).

وإذا ما انتقلنا إلى الأمثال المتعلقة بالسُلطة، فإنها تعبر بوضوح عن عمق الخبرة والتجربة، ودقة اللغة العامية فى التعبير عن المعنى المجازى أحياناً. تعكس هذا الأمثال التالية:

- **«سيف السُلْطنة طويل»**، **«المنصب روح ولو كان فى الجله»**.

- **«الولد ولد ولو حكم بلد»** ، **«ضرب الحاكم شرف»**.

- ٣ -

الصفحات السابقة إذن تعكس كل ما ذكر فيما يتعلق باللغة العامية الشفاهية، كما تعكس ضمان نجاح الباحث الوطنى لمعرفته اللغة العامية، وهو ما يعكس أيضًا البرهان على العلاقة الوثيقة بين الشفاهية والصدق الموضوعى للكتابة الأنثروبولوجية استناداً إلى خصائص البحث الميدانى. وهناك دليل يدعم بقوة هذا البرهان، وهو العلاقة القائمة بين الأداء الشفاهى والنماذج المعرفية التى توجد فى أذهان الأفراد، ويتمثل بوضوح فى المجتمعات المحلية كما يتضح مما يلى:

المنحى المعرفى Cognitive approach فى الأنثروبولوجيا الثقافية، الذى له علاقة وثيقة بعلم النفس لتركيزه على العمليات الإدراكية، يعتبر الثقافة أنساقًا معرفية Cognitive systems أى أنساقًا من الأفكار والمعانى، وأنها موجودات ثقافية مشتركة متحققة فى أذهان أفراد المجتمع، وتؤلف نماذج معرفية schemas تتضمن العاطفة والدافعية للسلوك. وعلى ذلك، فالنموذج يشمل أفكاراً ومعانٍ ثقافية أساسية مخزونة فى الذاكرة. والمعنى الثقافى هو التفسير النموذجى لشىء ما أو حادثة ما، وهو حصيلة التجارب والخبرات المشتركة لأفراد المجتمع. هذه النماذج ليست ناجمة عن خبرة شخص، وإنما خبرة الجماعة المكتسبة خلال عمليات التفاعل الاجتماعى لفترة طويلة من الزمن. وبناء على ذلك تكون ملْزمة، وتمارس نوعًا من الضبط على السلوك. إذ إن عملية الغرس الثقافى والتنشئة الاجتماعية تعملان معاً على غرس تلك النماذج العقلية الثقافية، وتشكيل العمليات المعرفية التى يتم بمقتضاها إدراك الجماعات والأشخاص والأشياء والعالم - أو الرموز بصفة عامة - إدراكًا

معيناً يختلف بلا شك عن إدراك الأفراد الذين ينتمون إلى ثقافات أخرى مغايرة. مع العلم بأن هذا لا يعنى على الإطلاق إنكار الفروق الفردية التى يمكن أن تتدخل نوعاً ما فى الإدراك، تلك الفروق التى ترجع إلى الخبرة؛ خبرة الشخص التى تكسبه معانى وأفكاراً معينة، وهو ما يتمثل بوجه خاص وبكل وضوح لدى أفراد الأجيال المتعاقبة نتيجة للتغيرات الثقافية والاجتماعية التى يتعرض لها المجتمع وثقافته. هكذا تشكل الثقافة الإدراك، الذى لا يخلو من العاطفة والدافعية للسلوك، والذى يؤكد واحديته إلى حد كبير لدى كل أفراد المجتمع.

وربما يقول قائل، كما يحلو لأصحاب اتجاه ما بعد الحداثة مثلاً، إن هناك من السلوك الذى ينحرف على النموذج المعرفى أو لا يتطابق معه، نتيجة تدخل المصالح والدوافع والرغبات الشخصية، دون اعتبار لعواقب الضبط الاجتماعى. فى الواقع ينطبق هذا التعليق على مواقف الحياة اليومية، وبخاصة فى تلك المواقف التى تحدث فى المدينة الكبيرة، وبخاصة فى العصر الحاضر لأسباب متعددة ليس الآن مجال ذكرها. ومع ذلك ففيما يتعلق بالثقافة الشعبية فإن لنماذج المعرفة بها - الموجودة فى أذهان الجماعات الشعبية - خاصية مميزة تنفرد بها عن بقية النماذج المعرفية للمكونات الأخرى من الثقافة الكلية للمجتمع. تتمثل هذه الخاصية فى أن أفكارها ومعانيها وما تثير من العاطفة ودافعية السلوك، لا ترتبط بمصالح ورغبات ودوافع شخصية، بل إن هذه العاطفة تثير المتعة لدى أفراد الجماعة الشعبية بخاصة، بل وغيرهم من أعضاء الجماعات الأخرى، وإن كانت درجة المتعة تختلف من فرد لآخر، تبعاً لدرجة الاندماج والوعى بالثقافة الشعبية. وأن هذه العاطفة نابعة من الدور التاريخى لمكونات هذه الثقافة، هذا البعد التاريخى الذى يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالذاتية الثقافية الاجتماعية لدى الشخص، ومن ثم يكون من الطبيعى أن تثار هذه المتعة.

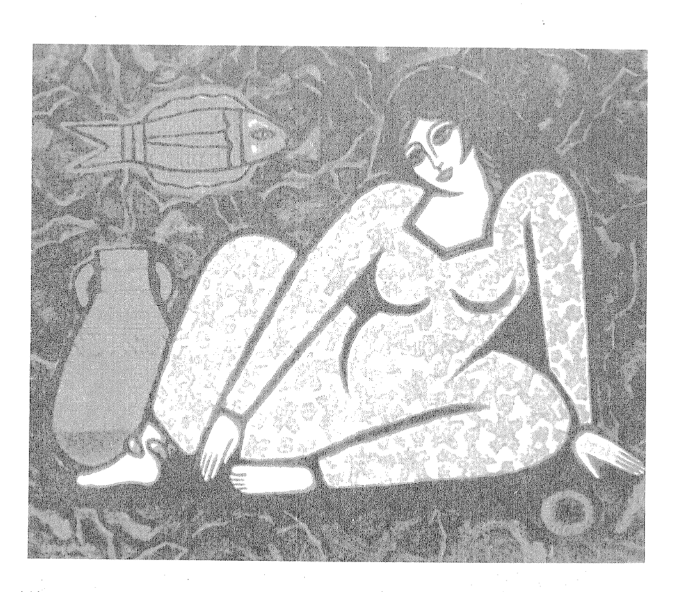
هكذا يؤكد هذا الاتجاه المعرفى الارتباط الوثيق بين البحث الميدانى والواقعية الإثنوجرافية التى يستند إليها الصدق الموضوعى، الأمر الذى يؤكد علمية الكتابة الأنثروبولوجية وموضوعيتها. فالبحث الميدانى يضع محتوى النماذج المعرفية فى أيدى الباحث الأنثروبولوجى، كما تبين لنا من الصفحات السابقة. فالباحث يندمج مع الأفراد، يشارك فى النشاط، ويلاحظ العلاقات الشخصية، ويسمع الأحاديث باللغة الدارجة العامية التى يُدرك معانيها ودلالاتها؛ لأن النشاط الممارس متكرر ومرتبط بالخبرة الممتدة فى الزمن وكيفية تنظيمها، يتيح له كل ذلك الإدراك والمعرفة بالنماذج المعرفية لدى أفراد المجتمع. وحتى فى حالات النزاع والصراع والخصام فإنها تضع الباحث أمام ما تتضمنه نماذج المعرفة من العاطفة، والأفكار، والمعانى الخاصة بأسباب تلك الحالات، وكيفية حلها؛ لأنها، كما ذكر فيما سبق، تتضمن كذلك الدافعية للسلوك فى مثل هذه المواقف. وما دامت نماذج المعرفة متمثلة فى أذهان أفراد المجتمع، فالمادة الإثنوجرافية التى توفرت لدى الباحث، تكون على درجة عالية من العمومية فى نطاق ثقافة المجتمع المدروس. فالواقعية الإثنوجرافية إذن، وبالتالى التمثيل والصدق الموضوعى، هو ما ينعكس حتماً على الكتابة الإثنوجرافية، كتابة الثقافة.

وعلى الرغم من كل ما سبق، فقد تعرضت الكتابة الأنثروبولوجية للنقد على أساس أنها تفتقد الواقعية والصدق الموضوعى، فظهرت مشكلة التمثيل. وفى الحقيقة، فإن هذا النقد صادق تماماً، وتؤيده معظم الكتابات الأنثروبولوجية، وتاريخ الأنثروبولوجيا ملىء بالأمثلة التى تدخل الذاتية فى بحوثها. وقد كانت البحوث والدراسات تجرى فى مجتمعات العالم الثالث فى إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية باعتبارها مجالاً لاختبار صدق الفروض التى وضعتها التطورية الاجتماعية، والاتجاهات النفسية والعقلية، والانتشارية فى القرن التاسع عشر. وقد شكلت الذاتية الثقافية الغربية هذه الاتجاهات كلها، التى يختفى وراءها الاعتداد بالثقافة الغربية والتمركز حولها لدى الباحثين الغربيين، الأمر الذى أدى إلى التأثير فى رؤيتهم لثقافات تلك المجتمعات. يضاف إلى ذلك تدخل الأيديولوجية السياسية للسيطرة والهيمنة على شعوبها. وقد تدخل هذا كله أيضاً فى تحديد بعض المفاهيم الأنثروبولوجية، الأمر الذى أدى إلى الشك فى علمية الأنثروبولوجية الثقافية والاجتماعية، إلى الدرجة التى استند أصحاب تيار ما بعد الحداثة إلى هذا النقد للبرهنة على صدق مبادئهم وقضاياهم التى ترفض العلم واليقينية، متجاهلين آثار التحيز والاعتداد بالثقافة الغربية المشار إليها.

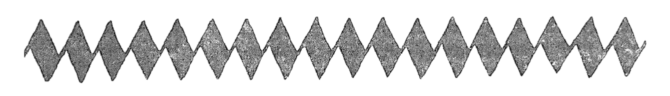
وفى الواقع، إن هذا النقد يؤكد بطريقة غير مباشرة ما تحاول هذه الدراسة تأكيده، وهو أن التدخل من جانب الباحث فكرياً وأيديولوجياً فى البحث يؤدى إلى إفساده؛ لأنه كفيل

بأن يبعده عن الحياة الاجتماعية والثقافية الواقعية، خاصة إذا كان على غير علم باللغة واللهجة. وما دام الأمر كذلك، فلا يمكن أن تؤدى هذه الكتابات الأنثروبولوجية إلى إنكار الواقعية الإثنوجرافية، والتمثيل والشفافية، والصدق الموضوعي على الكتابة الأنثروبولوجية التى توجهها الذاتية والأيديولوجيا الغربية عن الآخر الإفريقى أو الآسيوى أو الأمريكى اللاتينى. ومما لا شك فيه أن هناك الآن من البحوث الأنثروبولوجية التى توجهها الذاتية والأيديولوجيا والسلطة. وقد كشفت المجال أن هذه البحوث لا يهمها الصدق الموضوعى، ومن ثم لا يسأل عن الواقعية والتمثيل.

ولعل القارئ يدرك الآن ما ذكرته عن الكتابة والشفاهية. فإن تلك الكتابات الأنثروبولوجية الغربية تؤكد الاختلاف المهم للغاية بين الكتابة والشفاهية، وعلاقتهما بالبحث. فالشفاهية تتيح للباحث عدم الوقوع فيما وقع فيه الباحثون الغربيون من عدم الموضوعية وعدم العلمية وانعدام التمثيل، وبالتالى وضع مفاهيم غير واقعية على الإطلاق.







تحفة الألباب ونخبة الإعجاب

بين الحقائق والعجائب

قراءة فى رحلة أبى حامد الغرناطى

د. شوقى عبد القوى عثمان حبيب

شاع في تاريخ الكتابة العربية نوع من المؤلفات يعرف بكتب العجائب أو الغرائب. وقد تعدد كتّاب هذا النوع من الكتابة(١)، واختلف منهج كل منهم عن الآخر، كما تباين الغرض من ذكر تلك العجائب(٢)، فضلاً عن أن اللاحقين منهم كانوا ينقلون بعض تلك العجائب من السابقين عليهم.

لذلك نجد أن كثيراً من تلك الفرائد أو الجرائد يتردد صداه في كتب مختلفة، ليس شرطًا النص نفسه ولكن باختلاف إلى حد ما؛ إما في وصف بعض الظاهرات أو بعض الأحداث، ولكن مع الحفاظ على المحور الأساسى الذى تدور عليه العجيبة. ولقد شاعت تلك العجائب فى الكتابات الأدبية.

ويلاحظ على هذا النوع من الكتابة أنها:

أولاً: حفلت بكثير من الغرائب والعجائب التى يحار العقل فى تفسيرها، وتبدو لمن ينظر إليها أنها معجزة. على أن بعضًا منها (وبعد تقدم العلوم خاصة) أصبح تفسيره معروفاً على أنه مجرد ظواهر طبيعية. ولكن لعجز العقل الإنسانى حينذاك عن إيجاد تفسير أو تبرير لما يحدث فقد أرجعها إلى خارج المألوف، وسماها غرائب أو عجائب.

ثانيًا: أن أغلب ما ورد بها من عجائب أو غرائب ولم نجد تفسيراً لها إلى الآن، لم يرها أو يشاهدها كاتبها؛ بل نقلها أو سمعها من آخرين.

ثالثًا: لم تكن مادة هذه الكتب كلها غرائب وعجائب فقط، بل بها كثيرٌ من المعطيات الواقعية والحقائق التاريخية.

ويرى حسين فوزى «أنه كلما كان المؤلف قليل الحظ من العلم كانت طريقته فى إيراد ما يروى طريقة ذاتية، ولا يملك ما يؤهله لفهم ظاهرة حية أو غير حية. وقد يضاف إلى هذا بأنه - وهو يكتب للعامة - يتأثر بما يتوقع أن يثيره فيهم من عجب؛ مما يباعد بينه وبين

(١) على سبيل المثال: ابن الوردى (زين الدين أبو حفص عمر)، **فريدة العجائب وفريدة الغرائب**. **برزك ابن شهريار الناخداه الرام هرمزى، عجائب الهند وبحره وجزايره**، الدمشقى (شمس الدين ابن عبد الله الصوفى) **نخبة الدهر فى عجائب البر والبحر**، القزوينى (زكريا محمد بن محمود) **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**.

(٢) يرى القزوينى أن «العجب حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه. والغريب كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالفة للعادة المعهودة والمشاهدات المألوفة. وذلك إما من تأثير نفسى أو تأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية، كل ذلك بقدرة الله تعالى وإرادته». القزوينى (زكريا محمد بن محمود)، **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**، بيروت، ١٩٧٣، ص ٣١.

توخى الواقع أو توقى المغالاة»[٣]، وربما كان بوسعنا أن نضيف إلى هذا أن البيئة الثقافية التى يكتب المؤلف فى إطارها تكون مؤشراً يحدد اتجاه كتاباته.

(٣) حسين فوزى، **حديث السندباد القديم**، القاهرة، ١٩٤٣، ص ٣٥.

ويبدو أيضاً أن الشعور الدينى غير الواعى لدى بعض العجائبيين دفعهم لتصديق تلك العجائب، بل محاولة الاستزادة منها والإكثار؛ تأكيداً وإشهاداً لقدرة الله عز وجل، ناسين أن قدرة الله فوق كل أعاجيبهم. هذا التدين العاطفى الشكلى هو الذى يصبح بمثابة الأريج الثقافى الذى يتسبب فى ازدهار مثل هذه الكتابات.

وعلى كل، يرى البعض أن هنالك تدرجاً وتفاوتاً كبيراً بين كتب العجائب يجعل من بعضها ما يصح أن يوضع فى مصاف الكتب ذات الصبغة العلمية، والنظرة الأقرب إلى الموضوعية، ومن البعض ما يقربها من أراجيف العوام. ولكن ليس معنى هذا أن هذه الأخيرة صفر من الحقائق العلمية، أو أن الأولى خلو من التحريف[٤].

(٤) حسين فوزى، **المصدر نفسه**، ص ٣٨.

وهنا نجد أنفسنا بمواجهة سؤال يطرح نفسه حول الهدف من تأليف مثل هذه الكتب؟ إن الإحاطة بظروف النشر فى تلك العصور التى لم تعرف المطبعة وإنتاج مئات أو آلاف النسخ، جعلنا نميل إلى الاعتقاد بأن هذه الكتب ألفت بقصد إلقائها على مسامع جمهور من رواد المجالس والمحافل ومجامع السمر. وربما تكون الإشارة إلى «العجائب» و«الغرائب» فى العنوان نفسه دليلاً على صدق ما ذهبنا إليه.

ومن المرجح أن حالة التدهور التى أصابت العالم الإسلامى، وجعلته محل طمع القوى العالمية الأخرى من صليبيين ومغول، هى التى دفعت إلى ظهور تلك الكتب التى تحاول إبراز قدرة الله وعظمته[٥]. وهو ما يتسق مع ظهور الدراويش، وشيوع أخبار المعجزات والخوارق، وما إلى ذلك من مظاهر التدين الشعبى العاطفى فى تلك العصور.

(٥) هذا ما نلحظه الآن من وجود تيارات دينية متخلفة - الإسلام لديها مظهر وليس جوهر، ترهيب وليس ترغيب، تكفير وليس تعليم، تتصايح بالإسلام ولا تفهم عنه شيئاً، وطبعاً لذلك أسباب.

ومواضيع أى من هذه الكتب لا يخرج عن وصف للأجرام السماوية والبلدان والبحار، وخصائصها وساكنيها من إنسان وجان وحيوان وما بها من مزروعات ونباتات، وخصائص الأحجار والنبات بالإضافة إلى بعض الحكايات الخرافية، وما شابه ذلك.

وليس معنى ذلك أن كل كتاب من كتب العجائب تناول الموضوعات السابقة بأكملها، ولكن محتواها يدور حول ما سبق من مواضيع.

ومن الجدير بالذكر أن مصادر تلك الكتب ثلاثة: هى النقل من الكتب، والسماع والمشاهدة. وكان المصدران الأولان هما سبب حفول تلك الكتب بكل هذه الأعاجيب والغرائب.



ذلك لأن أغلب المادة الموجودة بالكتب المنقول عنها وصلت إلى صاحب الكتاب أيضاً بالسماع.

وخطورة السماع هنا أن الراوى عندما يروى حكاية ويجد سامعه مندهشاً ربما يعمد إلى التضخيم والتهويل فى أحداث حكايته، وربما يؤلف أحداثاً فورية لكى يحصل على المزيد من إعجاب واندهاش سامعيه. كذلك تتزايد الأحداث بانتقال الرواية من راوٍ لآخر، فكل يزيد فيها، وهذا طبع بشرى معروف. وما على كاتب هذا النوع من الكتابة إلا أن يكتب ما سمعه دونما تدقيق أو تمحيص، ويكتفى بذكر حدثنى فلان وكأن ذكر الاسم كافٍ لكى نتأكد من صدق الحكاية.

وفى المقابل نجد أننا لو طالعنا أحد كتب العجائب وفحصنا المادة التى يرويها الكاتب عما شاهده بنفسه نجد أن أغلبها مادة حقيقية.



وسنحاول أن نعرض لأحد تلك المؤلفات وهو «تحفة الألباب ونخبة الإعجاب» لأبى حامد أبو عبد الله محمد بن عبد الرحيم المازنى القبسى الغرناطى الإقليشى القيروانى. ويدور اسمه فى المراجع الأدبية فى صياغات مختلفة لهذه الأسماء الكثيرة، وقد عرفت أسفاره من مصنفاته التى لم يصل إلينا منها غير «تحفة الألباب»، موضع هذا البحث، و«المعرب عن بعض عجائب المغرب».

وصاحب كتاب التحفة رحالة جاب الآفاق، ويقدر أن ما زاره من البلدان يقرب من نصف المعمورة حينذاك، وقبل تناول تحفته سنجوب سريعاً خلال حياته:

ولد أبو حامد بغرناطة عام (٤٧٣هـ ـ ١٠٨٠م) وكانت أولى رحلاته إلى مصر عام (٥٠٨هـ ـ ١١١٤م) ثم عاد إلى وطنه وغادره مرة أخرى عام (٥١١هـ ـ ١١١٧م) بنية الرجوع إليه مرة ثانية فيما يبدو، ومر فى رحلته هذه على جزيرة سارديينا وصقلية ومصر.

ونلتقى به فى بغداد عام (٥١٦هـ ـ ١١٢٢م) حيث أمضى أربعة أعوام، وفى عام (٥٢٤ هـ ـ ١١٣٠م) يذهب إلى إيران ويعبر بحر قزوين فى العام التالى ويصل إلى مصب نهر الفلجا. وقد قام بثلاث رحلات فى هذه الفترة إلى خوارزم. وهناك احتمال كبير بأنه زار هنغاريا وكان موجوداً بها عام (٥٤٥هـ ـ ١١٥٠م). وقد قضى أعوامه الأخيرة فى بغداد عام (٥٥٥هـ ـ ١١٦٠م) وبالموصل عام (٥٥٧ هـ ـ ١١٦٢م). وتوفى بدمشق عام (٥٦٥هـ ـ ١١٧٠م)(٦).

بدأ أبو حامد كتابه التحفة(٧) فى عام (٥٥٧هـ ـ ١١٦٢م) عندما وصل إلى الموصل، ولم يكن دافعه إلى كتابته دافعاً ذاتياً، خاصة وقد تعدى الثمانين. إنما كتبه نتيجة لإلحاح صديقه الشيخ أبى حفص عمر بن محمد. ويبدو أن أبا حفص كانت له منزلة كبيرة لدى أبى حامد. فهو يثنى عليه ثناءً حاراً فيقول: «فشهدت من كرمه وإكرامه وتواضعه وإنعامه لجميع المسلمين.. فهو فى هذا العصر معدوم القرين.. ولم يزل ـ أيده الله وأبقاه ومن المكاره وقاه ـ يحثنى كلما كنت ألقاه أن أجمع ما رأيته فى الأسفار من عجائب البلدان والبحار، وما صح عندى من نقلة الأخبار والثقاة الأخيار»(٨).

ويتضح لنا من هذه الفقرة أن أبا حامد لم تكن لديه نية الكتابة، وأن الذى دفعه إلى ذلك دفعاً هو صديقه العزيز أبو حفص. ولولا هذا الإعزاز ربما لم يكن ليكتب أبو حامد شيئاً؛ لأنه كان مشغولاً بأهله ووطنه، حيث كان يعتبر نفسه فى حالة تشتت «وأجبته إلى ذلك وإن لم أكن هنالك لعذوب الفطن وضيق العطن، وبعد الأهل والوطن، وتشتت الأحوال وركوب الأهوال وطول الاغتراب..»(٩).

ولكن ما الذى دعا أبا حفص إلى الإلحاح على أبى حامد لكى يكتب كتابه هذا، يبدو لنا أن أبا حامد كان كثيراً ما يحكى أخبار رحلاته وغرائب مشاهداته، ليس هذا فقط ولكنه من المؤكد أنه كان طلى الكلام، شيق الحديث، فضلاً عن كثرة مشاهداته ورحلاته إلى بقاع كثيرة، ندر من الناس من قام بمثل تلك الرحلات.

ولنتجول بين دفتى تحفة الألباب لنتبين أدب أبى حامد وأسلوبه ومنهجه وشخصيته، وأى المواضيع كان محور اهتمامه، مع العلم بأننا لن نتعرض لكل ما ورد فى الكتاب، ولكننا سنشير إلى نماذج منها بحيث تغطى كل ألوان مواد الكتاب.

إن التمهيد الذى يسبق مقدمة أبواب الكتاب يدل على أن شيخنا رجل متدين شديد الإيمان واعتزازه الأكبر منذ اغترابه كان للأئمة، فيقول: «ومنذ اغتربت عن المغرب الأقصى

(٦) لمزيد من التفاصيل حول حياة أبى حامد ورحلاته:
حسين مؤنس، **الجغرافية والجغرافيون فى الأندلس**، صحيفة معهد الدراسات الإسلامية فى مدريد ١٩٦٣ ـ ١٩٦٤، ص ١١ – ١٢، كراتشكوفسكى، **تأريخ الأدب الجغرافى العربى**، المجلد الأول، نقله إلى العربية صلاح الدين هاشم. القاهرة، ١٩٦٣.

(٧) الكتاب الذى سنعتمد عليه **تحفة الألباب وتحفة الإعجاب**، نشر وتحقيق Gabriel Frrand wjournal Asiatiqae Juillet, September, 1925.

(٨) **تحفة الألباب**، ص ٣٥.

(٩) **المصدر نفسه**، ص ٣٦.

شاهدت من الأئمة الكرام ما لا يعد ولا يحصى وأولانى الله عز وجل على أيديهم من أنواع النعم والإحسان ما لا يقدر على إحصائها لسان إنسان، جازاهم عنى الله أفضل الجزاء»(١٠).

ولن نجد أفضل من مقدمة الكتاب لكى نستدل منها على الهدف من وراء كتابة هذا الكتاب، وأى الموضوعات احتواها لكى يخدم هذا الهدف أو تؤدى إليه.

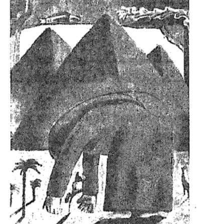
فبعد أن يتحدث عن العقول وأفضلية بعضها عن بعض، حيث يذكر «أن عقول الملائكة والأنبياء(١١) أفضلها، وأقلها عقول الصبيان،.. وبقدر هذا التفاوت يقع الإنكار لأكثر الحقائق من أكثر الناس لنقصان العقل؛ لأن الذى يعرف الجائز والمستحيل يعلم أن كل مقدور بالإضافة إلى قدرة الله تعالى قليل، فالعاقل إذا سمع (عجبًا) جائزاً استحسنه ولم يكذب قائله ولا هجنه، والجاهل إذا سمع ما لم يشاهد قطع بتكذيب وتزييف ناقله؛ وذلك لقلة بضاعة عقله وضيق باع فضله، وقد وصف الله تعالى الجهال بعدم العقول (بقوله تعالى): ﴿أم تحسب أن أكثرهم يسمعون أو يعقلون﴾(١٢) وقد أودع الله تعالى من عجائب الموضوعات فى الآفاق والسموات كما قال (تعالى): ﴿وكأين من آية فى السموات والأرض يمرون عليها وهم عنها معرضون﴾.(١٣) وقد ندب إلى النظر فى عجائب الدنيا بقوله تعالى: ﴿قل سيروا فى الأرض فانظروا كيف بدأ الخلق﴾(١٤) . وقد قيل شعراً:

فى الأرض آيات فلا تك منكر فعجائب الأنبياء من آياته

ومن شهد حجر المغناطيس وجذبه للحديد، وكذلك حجر (عرة) الماس الذى يعجز عن كسره الحديد ويكسره الرصاص - ويثقب اليواقيت والفولاذ ولا يقدر على ثقب الرصاص - يعلم أن الذى أودعه هذا السر قادر على كل شيء»(١٥).

من هذه المقدمة الموجزة نجد أن أبا حامد قد صادر على حق العقل فى التفكير، فالعقل الكامل لديه هو الذى يستحسن كل ما يروى له من غرائب وعجائب ولا ينكر شيئًا. فعلى العاقل عدم الاستفسار أو السؤال عن أمر يبدو له أو يخفى عليه، بل عليه استحسان كل ما يلقى على أسماعه؛ لأن الذى يحاول المعرفة أو السؤال هو الجاهل بعينه.

والجائز والمستحيل فى نظره هو العجائب والغرائب التى انتشرت بين ثنايا كتابه، وهذه العجائب خير دليل على قدرة الله تعالى، لذلك كلما خرجت العجائب عن المألوف وكثرت كلما كان دليلاً على قدرة الله تعالى.



ويطبق أبو حامد هذه المصادرة على نفسه من المقدمة، فلم يكلف نفسه عناء السؤال أو اختبار قدرة كل من الرصاص والماس.

ويأخذ الباب الأول عنوان «فى صفة الدنيا وسكانها من إنسها وجانها». ويبدأ أبو حامد حديثه عن مساحة الأرض بـ«يقال» لا يذكر القائل أو المصدر الذى استقى منه هذه المعلومة. ويقدر أبو حامد مساحة الأرض هنا بالزمن فيقدرها بمسيرة مائة عام، وقدر طول آخر بلاد الشمال واتصالها ببحر الظلمات بثمانين سنة من المائة، وأربع عشرة سنة لأنواع السودان، وبلادهم مما يلى المغرب الأعلى المتصل بطنجة ممتداً على بحر الظلمات، وستة سنين بين الحبشة والهند والصين والفرس والترك والخزر والصقالية والروم والإفرنج والنامس واللكزان والطالشان والعرب وأهل اليمن والعراق والشام ومصر وأندلس إلى رومية العظمى وسائر أهل الكفار، وإنما المسلمون بينهم جزء من ألف جزء»(١٦).

وقد بَعُدَ أبو حامد كثيراً عن جادة الصواب فى تقدير مساحات البلدان المختلفة، فزاد من مساحة آخر بلاد الشمال وبحر الظلمات كثيراً جداً عن الواقع، وربما لأن تلك المناطق كانت مجهولة بالنسبة له، فبالغ فى مساحتها، وقلل من مساحة البلاد التى مر بها.

(١٠) **المصدر نفسه**، ص ٣٤.

(١١) من المعروف أن الأنبياء أفضل درجة من الملائكة لذلك كان يجب أن يأتى ذكرهم أولاً.

(١٢) القرآن الكريم، سورة الفرقان، آية ٤٤.

(١٣) القرآن الكريم، سورة يوسف، آية ١٠٥.

(١٤) القرآن الكريم، سورة العنكبوت، آية ٢٠.

(١٥) أبو حامد، **تحفة الألباب**، ص - ص ٣٧ - ٣٨.

(١٦) **المصدر نفسه**، ص - ص ٣٩ - ٤٠.

وعندما يتكلم عمن يسمون «يأجوج ومأجوج» يذكر بعض المعلومات عنهم ثم يقول «ولا دين لهم فيما يقال والله أعلم»[17] من الذى قال الله أعلم.

ويلاحظ أنه عندما تكلم عن السودان يتركها ليتحدث عن غيرها ويعود مرة أخرى إلى ذكر السودان، وقد تناول فى حديثه بلاد السودان وغانه والمغرب والهند والصين. وفى ثنايا ذلك يتكلم عن بعض صفات أهل هذه المناطق وبعض الحيوانات التى تعيش هناك، كل هذا فى صفحات قليلة. ولانعرف من روايته مصدر هذا الكلام إلا عند انتقاله لذكر المغرب والصين فيعتمد على «الشعبى» فى كتابه «سير الملوك».

ومن الأعاجيب أو الخرافات التى يذكرها هنا «إنه فى فيافى بلاد المغرب من ولد آدم كلهم نساء ولا يكون بينهم ذكر، ولا يعيش فى أرضهم، وأن أولئك النساء يدخلن فى ماء عندهن فيحملن من ذلك الماء فتلد كل امرأة بنتاً ولا تلد ذكراً البتة»[18].

ويلاحظ أن حكايات ممالك للنساء أو جزر النساء أو ممالك النساء تحت البحار تتردد كثيراً فى الآداب الشعبية العالمية.

ولا أعرف يقيناً كيف يعقل الشيخ المتدين هذا، ولا يفكر فيه ولا يحاول التأكد من صحة هذه الأخبار؛ لأن القرآن الكريم يذكر:

﴿ يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى .. ﴾[19].

على أنه فى هذا الباب يذكر بعض الحقائق المعروفة؛ فعلى سبيل المثال «وبلاد الصين وأهل الهند أعلم الناس بأنواع من الحكم على الطب والنجوم والهندسة والصناعات العجيبة التى لا يقدر أحد سواهم على أمثالها، وفى جبالهم وجزائرهم ينبت شجر العود وشجر الكافور وجميع أنواع الطيب كالقرنفل والسنبل والدارصينى..»[20].

وينتقل صاحب التحفة ويتحدث عن ساكنى العالم الآخر (الجان) ويخلط قول الله عز وجل بالخرافات التى يحكيها. وقال عز وجل: ﴿ وخلق الجان من مارج من نار ﴾[21] ثم خلق من الجن زوجته وسماها جنية فغشاها زوجها الجان فحملت فأقامت ما شاء الله، فلما أثقلت وضعت إحدى وثلاثين بيضة...»[22].

وحديثه عن الجان ليس به شيء من الحقيقة أو ما يقرب منها. بل هو أقرب إلى هذيان أدنى العوام. ورغم أنه نقل روايته عن الجان من بعض الكتب المتقدمة المأثورة عن العلماء، فلم يذكر عناوين الكتب أو أسماء مؤلفيها. وكان جدير بأبى حامد وهو الرجل المتدين أن يفصل على الأقل فى روايته بين كلام الله سبحانه وتعالى وحكايته، فلا يخلط بينهما.

أما الباب الثانى، فعنوانه «فى صفة عجايب البلدان وغرائب البنيان»[23] وفيه يذكر قوم عاد بادئاً بقوله تعالى: «ألم تر كيف فعل ربك بعاد إرم ذات العماد التى لم يخلق مثلها فى البلاد»[24]، [25]، وينتقل بعد ذلك ليحكى حكاية عاد من كتاب السير والملوك للشعبى الذى يعتمد عليه كثيراً، وطبعًا حكايات لا تحمل من الحقيقة سوى قول الله تعالى، ولكنها فيما يبدو تروق للعامة الذين كانوا يمثلون جمهور هذا المؤلف وأمثاله.

وبعد حكاية عاد يأتى إلى ذكر مدينة النحاس التى بنتها الجن لسليمان بن داود عليهما السلام فى فيافى الأندلس بالمغرب الأقصى؛ وينسب أبو حامد هذا الحديث لشخص يدعى عقل بن زياد. وجدير بالذكر أن حكاية مدينة النحاس وردت تقريبًا كما هى فى ألف ليلة وليلة[26]، بل إن زمن الأحداث كان واحداً فى الحكايتين؛ وهو العصر الأموى، وأيضاً مكان

(١٧) **المصدر نفسه**، ص ٤١.

(١٨) **المصدر نفسه**، ص -ص ٤٢ - ٤٧.

(١٩) القرآن الكريم، سورة الحجرات، آية ١٣.

(٢٠) أبو حامد، **تحفة الألباب**، ص ٤٨.

(٢١) القرآن الكريم، سورة الرحمن، آية ١٥.

(٢٢) **المصدر نفسه**، ص- ص ٥١ - ٥٥.

(٢٣) **المصدر نفسه**، ص- ص ٥٥ - ٩١.

(٢٤) القرآن الكريم، سورة الفجر، الآيات ٦،٧،٨.

(٢٥) **المصدر نفسه**، ص- ص ٥٥ - ٦٠.

(٢٦) **ألف ليلة وليلة**، طبعة صبيح، القاهرة، بدون تاريخ، مجـ ٣ من الليلة ٥٦٣ إلى الليلة ٥٦٨.

الأحداث وأشخاص الحكاية بالأسماء نفسها تقريبًا، هو أمر يلفت النظر إلى حقيقة الدور الثقافى الذى كانت تؤديه مثل هذه الكتب.

وكان من ضمن المبانى أو الآثار التى تناولها فى هذا الباب (منارة الإسكندرية).

فذكر من قام ببنائها والمرآة الحارقة التى كانت موجودة بها، والتى تحرق الأعداء، وكيف احتال الروم حتى خربوها وهو حديث يجمع بين الحقيقة والخيال.

وسنعرض لبعض الفقرات التى يصف فيها المنارة باعتبارها أثر لم يعد له وجود، وكذلك لأنه يصف هنا بعينه لا بأذنه. فضلاً عن أن بعض الباحثين[27] يرون أن أبا حامد كان واحداً من بين أواخر من رأوا فنار الإسكندرية فى صورته التامة.

«.. كان علوها أكثر من (ثلاثمائة) ذراع[28] مبنية بالصخر المنحوت، مربعة الأسفل، وفوق المنارة المربعة منارة مثمنة مبنية بالآجر، وفوق المنارة المثمنة منارة مدورة، وكانت كلها مبنية بالصخر المنحوت، كل صخرة أكثر من مائتى من[29]. وكان عليها مرآة من الحديد الصينى عرضها سبعة أذرع، كانوا يرون فيها جميع ما يخرج من ماء البحر.. والنصف الأسفل الذى من عمل ذى القرنين يدخل الإنسان من الباب الذى للمنارة، وهو مرتفع عن الأرض مقدار عشرين ذراعاً يصعد إليه على قناطر مبنية بالصخر المنحوت على هذه الصورة التى أصورها، فإذا فى باب المنارة يجد على يمينه باباً فيدخل منه إلى مجلس كبير مقدار عشرين ذراعًا مربعًا يدخل فيه من جانبى المنارة (على ما أصوره إن شاء الله تعالى) ونجد فيه باباً آخر يفضى إلى طريق عن يمين الطريق، وعن شماله بيوت كثيرة، كل بيت يدخل فيه الضوء (من) خارج المنارة. ثم يجد بيتًا كبيراً فالبيت الأول، وطريقاً مثل الأول فيه بيوت كثيرة مفضية إلى مجلس آخر ثالث كبير مثل الذى قبله، ثم طريقاً كالذى قبله، ثم يفضى إلى مجلس آخر رابع مثل الذى قبله له باب واحد فتحتاج أن يرجع حتى يخرج من الباب الأول، وكثير الجهال يضلون فيه فيهلكون لقلة (بضاعة) معرفتهم بذلك الترتيب، وقد دخلتها مرات كثيرة فى سنة إحدى عشرة وخمسمائة. وإذا خرج الإنسان يعود إلى طريق الصعود إلى المنارة يتمشى فى درج المنارة صاعداً، فإذا دار حول الفحل مرتين وجد أيضاً بيتاً مثل الأول وبيوتاً صغاراً، وفى كل ركن بيتاً كبيراً كما ذكرته قبل هذا، وهى من عجائب الدنيا، وهذه صورتها وصورة المطلع إلى بابها كما ذكرته»[30].

ويلاحظ أنه رغم حديثه عن إحدى عجائب الدنيا على حد قوله، إلا أنه لم يسهب فى الكلام عنها، مع أنه شاهدها، بينما هناك بعض الأخبار أو الحوادث أو الآثار التى لا تعقل وأسهب فى وصفها، مع أنه لم يشاهدها، وإنما سمع عنها؛ مثل حكاية مدينة النحاس.

والجميل عند رحالتنا أنه أدرك أهمية المنارة فقام بعمل الكاميرا فى عصرنا هذا وقام برسمها، وهو رسم يفتقد طبعًا إلى الدقة وإلى الجمال وإلى مناسيب الرسم، إلا أنه عمل يحسب له ويحمد عليه.

وهذا الرسم يدفعنا إلى التساؤل: هل رسم أبو حامد المنارة حال مشاهدته إياها؟ أم رسمها من الذاكرة حين طلب إليه أن يكتب رحلته، وإذا رجعنا إلى ثنايا حديثه نجد ما يفيد المعنيين:

«على هذه الصورة التى أصورها»

«على ما أصوره إن شاء الله تعالى»

ويدفعنا هذا إلى الاعتقاد بأن أبا حامد كان يدون ليس بالضرورة كل رحلته ولكنه دون أجزاءً منها، حيث أثبت تاريخ بعض أحداث الرحلة ووقائعها. فلم تكن كل كتاباته من

(27) كراتشكوفسكى، **المصدر السابق**، جـ ١، ص ٢٩٦.

(28) الذراع ٢٤ أصبع، والأصبع ست حبات شعير مضمومة بطول بعضها إلى بعض. ياقوت، **معجم البلدان**، جـ١، ص٣٥، العمرى، **مسالك الأمصار**، جـ٢ ورقة ١٣٠، فإذا اعتبرنا حبة الشعير ٥ مللى يكون طول الذراع ٥× ٦× ٢٤ = ٧٢سم، فلاح شاكر أسود، **بحوث المؤتمر الجغرافى الإسلامى الأول**، مجـ٣، ص ٢٨٨، وهناك من يرى أن الذراع البلدى يعادل ٠,٥٨ من المتر والمعمارى تقريبًا ٠,٧٥ من المتر، أبى دلف، **الرسالة الثانية**، تحقيق: بطرس بولفاكوف، ترجمة: منير موسى، القاهرة، ص ٤٠.

(29) وزن المن البغدادى فى المتوسط ٨١٦,٥ جم، حتى القرن السادس عشر الميلادى، حسين مؤنس، **المرجع السابق**، ص ٤٣، وعند التيفاشي: أحمد بن يوسف، **أزهار الأفكار فى جواهر الأحجار**، تحقيق: يوسف حسن، مصر ١٩٧٧، ص ٢٦٦ يساوى المن ٢٦٥ درهم.

(30) أبو حامد، **المرجع السابق**، ص ص ٧٠ - ٧٢.

الذاكرة. وهذا يعنى أنه ربما كان قد عقد النية على تدوين الرحلة، ولكن ما مر به من أحداث ربما باعد بينه وبين ما انتواه، حيث إنه لم يروها إلا بعد أن جاوز العقد التاسع من عمره ونتيجةً لإلحاح أحد الأعزاء لديه.

وكأنى بأبى حامد وقد باعدت المنارة بينه وبين ما يحبه من أحاديث الأعاجيب، فبعد أن يصف المنارة مباشرة يعود مرة أخرى إلى سيرته الأولى؛ «وقد عملت الجن لسليمان عليه السلام فى الإسكندرية مجلساً من أعمدة الرخام الأحمر الملون..»(٣١).

وبعد أعاجيب الجن يتحدث عن منارة عين شمس وهى المعروفة الآن بمسلة عين شمس، ثم يصف الشكل العام للهرم بأدق وصف وأقصره «مربع الجملة مثلث الوجه»(٣٢) ويتكلم عن مقاييس بعض الأهرامات، ويحدث عنده تضارب فى ذكر تلك المقاييس؛ فيذكر أن عند مدينة فرعون يوسف عليه السلام أهرام أكبر وأعظم من أهرام الجيزة. وأيضاً عند مدينة موسى عليه السلام(٣٣)، أهرام أخرى أكبر وأعظم مما قبلها وآخرها هرم يعرف بهرم هيدوم.(٣٤).

ويستطرد فيصف بعضًا من آثار مصر، ومن وصفه ندرك أنه شاهد بعضها والآخر لسنا على يقين بأنه شاهدها. ثم ينتقل بعد ذلك إلى الشام ويصف باختصار عجائب البنيان ببعلبك، وتدمر، وحمص ، وحوران، وكل هذا فى صفحة واحدة. ويصف بعض مبانٍ ببغداد، ثم إيوان كسرى ويفهم من وصفه أنه زاره.

ويقول عن حجر أردبيل «حجر فى الميدان أسود له طنين كالفولاذ، له محك كمحك القلعى الرصاص، وهو على صورة كلية البقرة (فيه) أكثر من مايتى من. وخاصيته إذا عدم المطر جعلوه على عجلة وأدخلوه مدينة أردبيل فينزل المطر ويدوم حتى يرجع يخرج (ذلك) الحجر إلى الميدان، فإذا خرج سكن المطر، وهو من عجائب الدنيا والله أعلم»(٣٥)، وهكذا يحكى لنا عن صانع المطر فى أردبيل وهو حجر ليس ساحراً كما عند بعض قبائل إفريقيا، ولم نفهم من روايته إذا كان شاهد عملية استجلاب الحجر للمطر أم شاهد الحجر فقط، وهذا هو طبعًا ما حدث، أما الباقى فقد حُكى له. وهذا من قبيل المعتقد الشعبى الذى يعتقد فى أشياء تجلب الضر والنفع وهى لا تملك من أمر نفسها شيئًا، ولكن ما نأخذه على أبى حامد أنه لم يحاول أن يختبر ذلك، بل يروى ذلك كحقيقة أو كيقين.

ويستمر رحالتنا فى وصف عجائب البنيان قرب خوارزم وفى أرض الخرز والترك، ويفهم من حكايته أنه زار تلك البلاد. ولكنه يروى ما رآه وما سمعه فى تداخل، لا نعرف إن كان ما يرويه مشاهداته أو يرويه نقلاً عن آخر؛ لأن ما يرويه من أعاجيب لا يعقلها عاقل، مثل حكايته عن القريتين الموجودتين أسفل جبل دريندا وعن الجبل الموجود قرب خوارزم(٣٦).

ويتناول أبو حامد فى الباب الثالث «صفة البحار وعجائب حيواناتها وما يخرج فيها من العنبر وما فى جزائرها من أنواع النفط والنار»(٣٧).

وقد عظم أبو حامد من قدر بحر الظلمات ـ المحيط الأطلسى ـ وجعله البحر الرئيس وكل بحار الدنيا خلجان منه، والمحيطات فى مفهومه بحار. وواضح أنه جعله أعظم بحار الدنيا، هذا لأنه كان مجهولاً بالنسبة له وللعالم حينذاك، والشئ المجهول غامض، والغموض قرين الجبروت والعظمة. ومن الجدير بالذكر أنه لم يقصر حديثه على البحار فقط وإنما تكلم عن الأنهار أيضاً.

(٣١) **المصدر نفسه**، ص- ص ٧٢-٧٣.

(٣٢) **المصدر نفسه**، ص ٧٤.

(٣٣) لا نستطيع تحديد أية مدينة خاصة بفرعون يوسف عليه السلام، ونرجح أنه يقصد الفيوم، والهرم الذى يتكلم عنه أبو حامد، ربما يكون هرم هوارة بالفيوم، والوضع نفسه ينطبق على مدينة فرعون موسى ونرجح أنه يقصد إقليم ما ببنى سويف، حيث إن هرم هيدوم كما يسميه (ميدوم الآن) يقع فى بنى سويف.

(٣٤) **المصدر نفسه**، ص -ص ٧٤ ـ ٧٥.

(٣٥) **المصدر نفسه**، ص ٨٢،



(٣٦) **المصدر نفسه**، ص-ص ٨٤ ـ ٨٧.

(٣٧) **المصدر نفسه**، ص- ص ٩١ ـ ١٠٢.

ومن الطبيعي أن تزدحم حكايات البحار بأعاجيب وخرافات مختلفة. فإذا كان البر المطروق الذى نستطيع سبر غوره واختبار حالاته مليئاً بالأعاجيب، فما بال البحر المجهول، لابد وأن يكون مسرحاً لآلاف الحكايات، خاصة عندما يسدل الظلام ستاره على المياه، ولا يسمع راكب البحر سوى هدير الموج، وتكون حاسة السمع هى الحاسة الوحيدة التى تقوم بمقام جميع الحواس.

والغريب أن جزءاً كبيراً من مشاهدات البحارة والتى كانوا يرونها على أنها أعاجيب فى ذلك الوقت اكتشفت حقيقتها بتقدم العلوم(٣٨).

وعلى سبيل المثال فقط، ما يذكره أبو حامد عن بحر الهند «فى بحر الهند خليج أحمر كالدم وبحر أصفر كالذهب وخليج أبيض كاللبن وخليج أزرق كالنيل، والله يعلم من أى شيء تتغير هذه الألوان فى هذه المواضيع والماء فى نفسه أبيض صاف كسائر المياه»(٣٩).

هنا يقصد رحالتنا بالخليج الأحمر البحر الأحمر، ومن المعروف أن المياه فى البحر الأحمر تبدو حمراء فى بعض المواقع؛ نظراً لوجود الشعاب المرجانية، وتأخذ المياه ألواناً مختلفة على حسب معامل انكسار الضوء على الماء ومدى عمق القاع ولون الرمال، وكذلك الأعشاب البحرية التى توجد فى المياه.

ويحكى شيخنا عن سمكة تخرج من البحر مهاجمة أسماكًا أخرى فتفر منها تلك الأسماك عابرة مجمع البحرين، وتأتى السمكة المهاجمة لتعبر فى طلبها فيضيق عنها مجمع البحرين لكبرها وعظم حجمها فترجع إلى البحر الأسود. وعرض مجمع البحرين ثلاثة فراسخ(٤٠) وهذا يجعلنا نتساءل إذا كان عرض السمكة حوالى تسعة أميال فكم يكون طولها، أى كائن هذا؟! حتى الخيال الشعبى فى حكاياته وأساطيره لم يصل إلى مثل هذا الحجم. فهل كان هذا خداعاً تجاه بعض الظواهر الطبيعية.

وبالغ أبو حامد فيما يراه، فلم تكن المبالغة قاصرة فقط على ما سمعه ونقله من الكتب، فيصف سمكة المنشار بأنها «سمكة كالجبل يبدو رأسها وظهرها وذنبها ومن رأسها إلى ذنبها عظام سود كأسنان المنشار، كل عظم فى رؤية العين أكثر من ذراعين، وكان بيننا وبينها فى البحر أكثر من فرسخ، فسمعت الملاحين يقولون هذه السمكة تعرف بالمنشار إذا صادفت السفينة قسمتها نصفين»(٤١).

وسمكة المنشار هذه سمكة يبلغ طولها حوالى المترين. وهذا الطول لا يرى فى البحر من على بعد ثلاثة أميال كما يزعم.

وربما تأتى المبالغة هنا من رغبة فى إضفاء الأهمية على حكايته، فلو أنها سمكة عادية ما استرعت انتباه أحد من السامعين، وربما كان خوفه من البحر سبباً لتلك المبالغة، ونحن نعرف مدى الرهبة التى يشعر بها الإنسان وهو فى البحر، وخاصة فى تلك السفن البدائية. لذلك كانت أجمل حكايات العجائب والمغامرات وأكثرها إثارة هى الحكايات المتعلقة بالبحر؛ مثل حكايات السندباد.

ولنقرأ له هذا الوصف المتميز بالحيوية والتشويق والإثارة: «ولقد رأيت يوماً فى البحر وأنا على صخرة والماء تحت رجلى قد خرج ذنب حية منقطة بسواد - (طولها) مقدار باع تطلب أن تقبض على رجلى فبعدت عنها، وأخرجت الحية رأسها كأنها رأس أرنب من تحت ذلك الحجر، فسللت خنجراً كبيراً كان معى قطعت (به) رأسها فأدخلت رأسها تحت الحجر ثم قبضت على الخنجر فلم أقدر أن أخلصه منها، وكلما جررته وجذبته لم أقدر على تخليصه منها، فأمسكت مقبض الخنجر بيدى جميعه وجعلت (أجره) وألصقه بالحجر كأنى أقطع به

(٣٨) لمزيد من التفاصيل حول حقائق أعاجيب البحار، حسين فوزى، **المصدر السابق** & M. Edards & I. Spence: Adicionary of Non Classical Mythology, London, 1973.

(٣٩) أبو حامد، **المصدر نفسه**، ص ٩٣.

(٤٠) أبو حامد، **المصدر نفسه**، ص ٩٤، الفرسخ: قال قوم إنه فارسى معرب وأصله فرسنك، وقال اللغويون: الفرسخ عربى محض، يقال: انتظرتك فرسخًا من النهار أى طويلاً، وقال الحكماء استدارة الأرض فى موضع خط الاستواء ٣٦٠ درجة والدرجة ٢٥ فرسخًا والفرسخ ثلاثة أميال والميل ٤٠٠٠ ذراع والذراع ١٢٤ أصبعًا والأصبع ست حبات شعير مضمومة بطول بعضها إلى بعض، وكل أربعة فراسخ بريد. ياقوت، **معجم البلدان** جـ١، ص ٣٥. الدمشقى، **نخبة الدهر**، ص ١٣، العمرى، **مسالك الأبصار**، جـ٢ ورقة ١٣٠، ويقال إن أصل كلمة بريد هى «بريدة دم» فارسية وتعنى محذوف الذنب لأن البغال التى كانت تحمل رسل الأكاسرة كانت محذوفة الأذناب كالعلامة لها، ثم عربت هذه الكلمة وخففت إلى بريد، ثم سمى الرسول الذى يركب تلك البغال (بريدا) والمسافة بين موضعين أو سكتين بريداً. يوسف أحمد الشيرازى، **الاتصالات والمواصلات فى الحضارة الإسلامية**، لندن، ١٩٩٢، ص ص ٣٥، ٣٦.

(٤١) أبو حامد، **المصدر نفسه**، ص -ص ٩٤-٩٥.

شيئاً، فتركت الخنجر وخرجت من تحت الحجر وإذا بها خمس حيات ورأس واحد (فعجبت من ذلك) فسألت من كان هنالك عن اسم هذه الحية، فقالوا هذه تعرف بأم الحيات، وذكروا انها تقبض على السمك فى البحر وتأكله حتى تعظم، تكون كل حية أكثر من عشرين ذراعاً وأنها تقلب المركب وتأكل كل من قدرت عليه (من أصحابها) وأن الحديد لا يقطعها ولا يؤثر فيها، ثم بعد ذلك وقعت حية من هذه الحيات فى صنارة غلام كان معى فأخرجها إلى البر فرأيت منظرا عجيبًا، فمها تحت رأسها فى الموضع الذى يمكن أن يكون فيه الدبر، وحشاها فى دماغها، وأدخلوا سكينا فى فمها وأخرجوا حشوائها فماتت، فملخوا جلدها فكان أرق من قشرة البصلة، خفيفًا لينا، فكنت أجعله على يدى وأجر عليه السكين الحاد المرهف الذى يحلق الشعر فلا يؤثر فيه ولا يعلق منه بشيء، وكان لحمها كلية الغنم المطبوخة؛ ليس فيه عظم ولا يصلح للأكل، إلا أنهم يصطادون به السمك فى السنارة، فالسمك يحبه ويصطاد السمك به(٤٢).

ما سبق وصف للأخطبوط الذى يراه أبو حامد عجيبة، ولكنه وصف عادى وحقيقى للأخطبوط بمفهومنا نحن الآن، ورغم ذلك فالوصف يتسم بالجمال والجاذبية من إنسان يراه للمرة الأولى ولا يعرف عنه شيئاً.



والوصف السابق يحتوى على جزءين أو مشهدين؛ المشهد الأول وهو ما رآه بنفسه وهو وصف ليس فيه من المبالغة شيء والآخر وهو ما يتعلق بما سمعه، وفيه قدر من المبالغة، فنحن نعرف أن الأخطبوط لا يقلب المركب، وأن أذرعه لا تنبت تباعا وأن الحديد يؤثر فيه.

ويظل الأمر المحير - الذى لا يجد له رحالتنا تفسيراً - عالقًا بذهنه لا يغيب عن باله إلى أن يلتقى بأحد ممن يثق فى كلامه ويسأله عنه: «وفى بحر الروم جزيرة يقال لها صقلية فيها جبل قريب من البحر يخرج منه نار تضيء بالليل إلى عشرة فراسخ. وقد رأيت جزيرة صقلية لما ذهبت إلى إسكندرية سنة أحد عشر وخمسمائة، وأخبرنى ببغداد الشيخ الإمام الزاهد (العالم العلامة) أبو القاسم بن الحاكم الصقلى حين سألته عن تلك النار، قال: إن تلك النار تضيء على عشرة فراسخ لا يحتاج أحد معه فى تلك المواضع إلى ضوء (ولا إلى سراج فى طريق ولا فى قرية لكثرة ذلك الضوء) ويخرج من تلك النار جمر كبار كأعدال القطن، يتقطع فيقع بعضها فى البر فيصير حجراً أبيض خفيفًا يطفو على الماء لخفته، والذى يقع فى البحر يصير حجراً أسود مثقبًا يحك به الأرجل فى الحمام، يطفو على الماء أيضاً، وإن وقع حجر من تلك النار على حجر أو رمل احترق الحجر واشتعل كما يشتعل القطن حتى يقع ذلك الحجر ويصير غباراً كالكحل، ولا يحترق الحشيش ولا الثياب إلا الحجارة والحيوان، فهذه النار تشبه نار جهنم التى قال الله عز وجل: ﴿وقودها الناس والحجارة﴾(٤٣) أعاذنا الله تعالى منها ومن عذابها، أمين يارب العالمين»(٤٤).

وهذا الوصف - كما هو واضح - وصف جميل لحالة ثوران بركان، ولكن كأنما عز على الحاكى ألا يذكر شيئاً ينافى المألوف؛ وهو أن تلك النار لا تحرق الحشيش ولا الثياب. وطبعًا نحن لا نقصد أن الحاكى أو الكاتب يتعمد ذكر تلك الغرائب، فهى قد حكيت له وصدقها وانتهى الأمر عند ذلك.

ونستشف من هذه الرواية أن رحالتنا يملك ذاكرة جيدة وشغفاً بالمعرفة، فقد رأى هذا البركان عام (٥١١هـ - ١١١٨م) وسأل عنه عندما كان فى بغداد. ولكن فى أى مرة ؟ لم

(٤٢) أبو حامد، **المصدر نفسه**، ص- ص ٩٦-٩٧.

(٤٣) القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية ٢٤، سورة التحريم الآية ٦.

(٤٤) أبو حامد، **المصدر نفسه**، ص- ص ١٠٤-١٠٥.

يذكر تاريخاً معيناً. فقد مكث في بغداد أربع سنوات من عام (٥١٦هـ ـ ١١٢٢م) وبعد رحلاته أمضى في بغداد عام (٥٥٥هـ ـ ١١٦٠م) كتب التحفة في عام (٥٥٧هـ ـ١١٦٢م).

وعندما ينتقل أبو حامد للحديث عن بحر الهند والصين نجده يذكر روايات غيره ولا يتحدث بلسانه أو يقول رأيت. فكل أحاديثه عن تلك البحار روايات لأشخاص أو مادة قرأها عند آخرين؛ وذلك لأنه لم يركب تلك البحار. وتبدو الأعاجيب (بمفهومه أو مفهوم عصره) هنا أكثر من غيرها في البحار الأخرى، ويرجع ذلك إلى أن البحار الأخرى عايشها وركبها عكس بحر الهند والصين فلم يرهما.

كذلك يجدر بنا أن نذكر أن المحيط الهندي كان مسرحاً لأجمل القصص البحرية، خاصة في ألف ليلة وليلة. وهزار افسانة الفارسية والآداب الشعبية الهندية. ويرجع ذلك إلى كونه محيطاً مليئاً بالثروات، فضلاً عن ثراء شطآنه أو بلدانه وتعدد حاصلاتها من نباتية وحيوانية ومعدنية، هذا جانب والجانب الآخر أمواج المحيط العاتية وتلون مياهه تبعاً لانتشار الشعاب المرجانية وانكسار الضوء، واختلاف التيارات البحرية. وتعدد الرياح التي تهب عليه، بالإضافة إلى تنوع حيواناته البحرية. وفوق كل هذا فقد شهد المحيط الهندي أقدم النشاطات التجارية البحرية ولم يسبقه في هذا سوى البحر المتوسط. كل هذا التنوع في الظواهر الطبيعية والمناخية بالإضافة إلى رهبة الإنسان في هذا المحيط أدى إلى نشوء كثير من الحكايات التي تمتزج فيها الخرافة بالحقيقة. بيد أنها غالباً ما كانت بالنسبة لمن يرويها أو يسمعها حقيقة وليست خرافة.

ولنعش مع أبي حامد في مجلسه لحظات جميلة نستعيد بها ذكريات مجالس السمر والعلم «وكنت في مصر سنة اثنتي عشرة وخمسمائة واجتمعت بها مع الشيخ أبي العباس الحجازي، وكان ممن أقام بأرض الصين والهند أربعين سنة، وكان الناس يحدثون عنه بالعجائب، والآن أريد أن أسمع منك شيئاً عن عجائب خلق الله تعالى، وكان الشيخ الإمام محمد بن أبي بكر (محمد بن الوليد) الفهري حاضراً فقال أبو العباس: قد رأيت أشياء كثيرة ولا يمكن أن أحدث بها؛ لأن أكثر الناس يحسبون أنها كذب، فقال الشيخ الإمام أبو بكر يكون ذلك من العوام الجهال وأما العقلاء وأهل العلم فإنهم يعرفون الجائز والمستحيل، وذكر عجائب خلق الله تعالى يستحب التحدث بها إظهاراً لقدرة الله تعالى في عجائب مخلوقاته. فقال له أبو العباس: دخلت جزيرة سرنديب..»[٤٥] ويسرد إحدى العجائب.

(٤٥) كراتشكوفسكي، المصدر السابق، ص ٢٩٥.

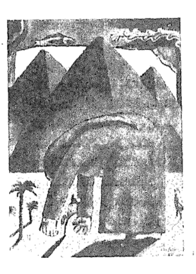
ونجد هنا أن فكر الشيخ الإمام أبي بكر هو نفسه فكر الشيخ أبي العباس، وهو فكر يوقف العقل عن التفكير تجاه أي شيء ولنرجع إلى مقدمة أبي حامد نجد الفكرة نفسها، ويبدو أن هذه الفكرة كانت سائدة في العالم الإسلامي وهي الهروب إلى الغيبيات والإيمان بالمعجزات الآتية من السماء، هروباً من الواقع الأليم الذي بدأ يشهده العالم الإسلامي في القرن الخامس الهجري، وقبل ذلك من تمزق العالم الإسلامي سواء في شرقه أو غربه إلى وحدات، وطمع بعض القوى في احتلال بعض أقاليمه. فقد شاخ العالم الإسلامي مبكراً.



ويعمد أبو حامد إلى أسلوب جديد في كتابته وهو الاستشهاد بما ورد في بعض الكتب عما سيرويه بعد ذلك «ويكون في جزائر بحر الصين طائر يعرف بالرخ يكون جناحه الواحد عشرة آلاف باع، ذكر ذلك الجاحظ في كتاب الحيوان، وكان قد وصل إلى المغرب رجل من التجار ممن سافر إلى الصين في البحر وأقام بها مدة ووصل إلى بلده المغرب بأموال عظيمة، وكان عنده أصل ريشة من جناح الرخ، وكان يضع فيها قربة من الماء، كان الناس يتعجبون من ذلك، وكان يعرف الرجل بعبد الرحيم الصيني، وكان يحدث بالعجائب

فـذكـر..»[٤٦] ويتكلم عن الرخ والقبة التى تعلو أكثر من مائة ذراع ويكتشفوا أنها بيضة الرخ.

(٤٦) أبو حامد، **المصدر نفسه**، ص- ص ١٠٨-١٠٩.



وقد انتشرت قصة الرخ وبيضته وشاعت فى الكتابات والحكايات العربية، فنجدها فى ألف ليلة، وعجائب المخلوقات للقزوينى، وعجائب الهند لبرزك وغيرها. والحوادث الرئيسية فى تحف الألباب هى نفسها فى رحلات السندباد.

ويرى حسين فوزى «أنه إذا كانت أسطورة الرخ قائمة على مغالاة الرحالين فإن الريشة التى تنسب إليه لم تكن خرافة ما دامت قد رؤيت رأى العين. ويظن ألفريد جراند بريبه مؤلف «التاريخ الجغرافى لمدغشقر» فى أواخر القرن الماضى أن ما يباع فى اليمن على أنه ريش الرخ، ويستعمل دناً للماء، هو فى الحقيقة قصبة نوع من الخيزران، وأيد الكولونيل بول هذا التفسير وعرف الخيزران بأنه من نوع Saugus Ruphia أو Urania Speciosa»[٤٧].

وينتقل أبو حامد من عالم المحيطات وغرائبها إلى نيل مصر فيتكلم عن التمساح ويصفه باعتباره عجيبة من العجائب، وهو كذلك بالنسبة لمواطنى أبى حامد، ويذكر أيضاً طائر العقاب ويشبهه بالنسر.

ويترك أبو حامد النيل ويتكلم عن بحر الخزر وما به من جزر، وما فيه من عجائب، فى عجالة، ولا نستطيع أن نتبين إذا كان أبو حامد قد زار تلك المناطق التى يتكلم عنها أم أن حديثه عنها سمعه من آخرين، إلى أن يأتى إلى ذكر نهر آتل «يجىء من فوق بلغار من ناحية الظلمات يكون مثل الدجلة مائة مرة (أو أكثر) يخرج منه إلى البحر سبعون فرعاً؛ كل فرع كالدجلة ويبقى منه عند سخسين بحر عظيم مشيت عليه فى زمن الشتاء..»[٤٨]. ونستشف من حديثه أنه زار تلك البلاد (بلغاريا وبعض المناطق فى روسيا) ويعتبر بذلك من الرحالة المسلمين القلائل الذين وصلوا إلى تلك المناطق.

(٤٧) حسين فوزى، **المرجع السابق**، ص ٧٥.

(٤٨) أبو حامد، **المصدر نفسه**، ص١١٥.

ونختتم حكايات عجائب البحر بحكاية جميلة علينا أن نقبلها كما هى ولا نناقشها كما أمرنا أبو حامد وكما فعل هو عندما سمعها وإلا أصبحنا من الجهال.. ولم يحدد أبو حامد مسرح أحداث تلك الحكاية وإن كانت تلى حديثه عن البحر الأسود. يقول: «ولقد حدثنى بعض التجار أنها خرجت إليهم فى سنة من السنين سمكة عظيمة فثقبوا أذنها وجعلوا فيها الحبال وجروها فانفتحت أذنها وخرج من أذنها جارية حسناء، جميلة بيضاء سوداء الشعر، حمراء الخدين، عجزاء، من أحسن ما يكون من النساء، ومن سرتها إلى نصف ساقها جلد أبيض كالثوب خلفه يتصل بجسدها يستر حيها وجسدها ودبرها كالإزار دائر عليها، فأخذها الرجال إلى البر وهى تلطم وجهها وتنتف شعرها وتعض ذراعها وثديها كما تفعل النساء فى الدنيا حتى ماتت فى أيديهم، فتبارك الله ما أكثر عجائبه وخلقه»[٤٩].

وكأنما أراد صاحبنا أن تتشابه خاتمة كتابه بخاتمة الإنسان بعد موته، فعنون بابه «فى صفات الحفائر والقبور وما تضمنت من العظام إلى يوم البعث والنشور»[٥٠]. وبعد الوعظ والوعد بالجنة للصالحين والمقربين، والوعيد بعذاب القبور ونار جهنم، يذكر كهف لوشة وما به من موتى وعددهم سبعة وثامنهم كلبهم مما يوحى بأنهم أصحاب الكهف.

(٤٩) أبو حامد، **المصدر نفسه**، ص- ص ١١٩-١٢٠.

(٥٠) أبو حامد، **المصدر نفسه**، ص- ص ١٢٠-١٤٧.

ويبدو من روايته تلك أنه لم يشاهد الكهف ولكنه يروى «رأيت فى بلدى غرناطة قبر رجل من الأمراء ظالماً غاشماً قاتلاً ظلماً وعدواناً، كان اسمه قراح، وأنه لما مات بنى على قبره (قبة عظيمة وعُمل على قبره) ألواح من الرخام الأبيض كالعاج، فتقطع ذلك الرخام واسود واحترق واسودت القبة من الدخان الذى يخرج من قبره حتى صارت كالأتون، ولم

يدفن أحد بقريه ميتاً، وكنت أذهب مع الناس إلى قبره للاعتبار، ونأخذ من سواد دخان قبره كما يؤخذ من الأتون السواد، وهذا عذاب ظاهر وأمثاله (في الدنيا) كثيرة»[٥١].

وكلام كهذا (من رجل ساح وجاب أكثر عمره فضلاً عن كونه رجل دين) كلام ساذج؛ لأنه لو كان عذاب الناس في الدنيا لما عمَّ الظلم والفساد.

ثم ينقل عن الشعبي صاحب كتاب «سير الملوك» بعض الحكايات التي تعظم من عذاب الآخرة وبعض أبيات من الشعر وجدت في قبر أحد ملوك عاد، وإحدى تلك القطع الشعرية على سبيل المثال:

أنا شداد ابن عاد　　　صاحب القصر المشيد

وأخو الشدة والباساء　　　والعمر المديد[٥٢].

وبالنظر إلى هذا الشعر نجد أن صاحبه شداد بن عاد كتبه بعد وفاته كما يتبين من صياغته، وينطبق هذا على الأمثال الأخرى، فكيف يكون ذلك وهكذا أغلب الشعر في هذا الباب صياغته تدل على أنه كتب بعد وفاة قائليه.

ويبدو أن فن كتابة الأعاجيب ملك على أبي حامد نفسه فلم يقنع بالمبالغات والحكايات الخيالية التي سمعها، وإنما تعدى ذلك إلى ما رآه بنفسه، ولنقرأ حكايته أولا «.. ثم أقام أولئك الجبارون في أرض بلغار وفي باشغرد وقد رأيت قبورهم في باشغرد ثنية أحدهم أربعة أشبار، طول السن وعرضه شبران، وقد كان عندي في باشغرد[٥٣]، نصف أصل الثنية، أخرجت لي من فكه الأسفل، والنصف الثاني يقطع من القدم، فكان عرض نصف الثنية شبرا ووزنها ألف ومائتي مثقال[٥٤] أنا وزنتها وهي الآن في داري في باشغرد.. مثل هذا وهو كما ذكره الشعبي في سير الملوك، والله عز وجل قد قال ﴿ وزادكم في الخلق بسطة ﴾[٥٥]، [٥٦].

لم يرد علينا سواء في المكتشفات والحفريات أو حتى القراءات عن أناس تبلغ طول السن الواحدة حوالي المتر طولاً، وهكذا باقي الصفات الخاصة بالعضد والاضلاع، ويذكر أن لديه إحدى تلك الأسنان، فهل حقيقة شاهد ذلك واستبعد هذا؛ لأن هذا أصلاً غير موجود، أم أنها أجزاء حيوان من حيوانات ما قبل التاريخ المنقرضة ولم يدقق في هذه الأجزاء، وفرح لأنه وجد ما يؤكد قول الله تعالى: ﴿ وزادكم في الخلق بسطة ﴾[٥٧].

ويذكر صاحب التحفة عجائب القبور في مصر، وقونيا، ويحكي عن زمان عمر بن الخطاب رضي الله عنه ويحكي حكاية عن بختنصر ودانيال[٥٨] تشبه حكايات ألف ليلة وليلة في طريقة بنائها وعنصر التشويق وجانب الخيال، وأخيراً الموعظة، ويحكي حكاية حدثت في المغرب، ويعود مرة أخرى فيحكي قصة عفان وغلامه الزنجي ولها مثيل في ألف ليلة.

وسنعرض لجزء ورد في مخطوط للتحفة بالجزائر، نشره فران ولم يرد في باقي المخطوطات.

ويتحدث فيه أبو حامد عن القسطنطينية التي يسميها رومية العظمى، ونتبين من حديثه عنها أنه لم يشاهدها ولكنه سأل بعض المسلمين الذين يسافرون إليها ممن في باشغرد عن صفتها، وطبعاً ولا يخلو وصفها من عجائب وغرائب.

ويعرج إلى ذكر وطنه الأندلس من خلال ما كتبه ابن حازم في رسالته «إن أرضها شامية في طينها، تهامية في اعتدالها واستوائها، أهوازية في عظم خراجها وجبايتها..»[٥٩]، ويظهر هنا اعتزاز أبي حامد بوطنه وحبه له فيختار أجمل صفة في كل

(٥١) أبو حامد، **المصدر نفسه**، ص-ص ١٢١-١٢٢.

(٥٢) أبو حامد، **المصدر نفسه**، ص ١٢٦.

(٥٣) باشغرد: بسكون الشين والغين المعجمة بلاد بين القسطنطينية والبلغار، أما أنا فقد وجدت بحلب طائفة كبيرة يقال لهم الباشغردية، شقر الشعور، والوجوه جدا، يتفقهون على مذهب أبي حنيفة، فسألت رجلاً عن بلادهم فقال: أما بلادنا فمن وراء القسطنطينية في مملكة أمة من الفرنج يقال لهم الهنكر، ونحن في وسط بلاد النصرانية، فشمالنا بلاد الصقالبة وقبلينا بلاد البابا - يعني رومية والبابا رئيس الإفرنج وهو عندهم نائب المسيح - وفي غربينا الأندلس وفي شرقينا بلاد الروم قسطنطينية والمسافة إلى بلادنا من هنا (حلب) نحو شهرين ونصف، ومن القسطنطينية إلى بلادنا نحو ذلك، وأما الأصطخري فقد ذكر في كتاب **من باشغرد إلى البرتغال** (خمس وعشرون مرحلة، ومن باشغرد إلى البنجاك (وهم صنف من الأتراك)، ياقوت، **معجم البلدان**، بيروت ١٩٥٥، جـ١، ص-ص ٣٢٢-٣٢٣.

(٥٤) المثقال: لغة كل ما يوزن به قليلاً أو كثيراً، وشرعًا قدر مخصوص يزن ٢٢ قيراطاً، فالمثقال درهم وثلاثة أسباع درهم، ووزنه بالجرام ٤,٤٤. محمود السبكي، **الدين الخالص**، الجزء الثامن، القاهرة، ١٩٨٠، ص١٣٩.

(٥٥) القرآن الكريم، سورة الأعراف، الآية ٦٩.

(٥٦) أبو حامد، **المصدر نفسه**، ص-ص ١٣١-١٣٢.

(٥٧) القرآن الكريم، سورة الأعراف، الآية ٦٩.

(٥٨) أبو حامد، **المصدر نفسه**، ص-ص ١٣٥-١٣٨.

(٥٩) أبو حامد، **المصدر نفسه**، ص ٢٠٠.

بلد ويسبغها على وطنه (وبهذا تكون الأندلس جنة الله على الأرض) واختيار أجمل ما فى كل بلد يكشف لنا عن دراية ومعرفة أبى حامد بأحسن صفة فى كل بلد.

ويذكر عجائب مدينة من بلاد كرمان اسمها حمص، ثم يتكلم عن الرى وأصبهان وبلاد أخرى من مختلف البقاع لا يربطها رابط إلا عجائبها، ونستدل من كلامه أنه لم يشاهد أغلبها.

وينحى أبو حامد أخيراً حديث العجائب جانباً، ويبدأ بذكر موجز لخصائص بعض البلدان وما تتميز به، وواضح أن هذه الخصائص أو بعضها منقول من كتب أخرى «فالهند بحرها هادر وجبلها ياقوت وشجرها عود.. والشام عروس بين نساء جلوس، ومصر هواؤها راكد وجوها متزايد تطول الأعمار وتسود الإبشار»(٦٠).

ثم يذكر الخصائص العملية لبعض البلدان فيقال «حكماء اليونان وأطباء جنديا سبور وصاغة حران وحاكة اليمن..»(٦١).

ويستطرد فيتكلم عن خصائص البلاد فى الأحجار ثم خصائصها فى الحيوان وخصائصها فى الملابس وفى الأدباء ، والمركوب، والحلو، والثمار، والرياحين، والخلق والأخلاق.(٦٢).

ويعود مرة أخرى بعد ما ذكره فى الفصل الثامن ليتكلم عن المبانى العظيمة، فيذكر سد ذى القرنين نقلاً عن ابن خرداذبه، ويذكر كنيسة باليمن بناها أبرهة بصنعاء ، وقصر بهرام حور قرب همدان.. وحائط العجوز دلوكا بمصر، ويذكر الأهرام ومنارة الإسكندرية مرة أخرى نقلاً عن المسعودى(٦٣).

ويختم أبو حامد الكتاب بهذا الجزء الإضافى، وهو جزء صغير لا يتعدى عشرين صفحة، ويلاحظ أن بعضاً من مواد هذا الجزء وردت فى ثنايا الكتاب. ونعتقد أن كاتب هذا الجزء هو أبو حامد نفسه؛ لأن أسلوب الكتابة واحد، وموضوعه هو نفسه موضوع الكتاب. ويبدو أن سبب إضافة هذا الجزء أن هناك بعض المعلومات أضيفت إلى معارف أبى حامد، والأرجح أنه عرفها بالاطلاع وليس بالسماع، خاصة فيما يخص البلاد من خصائص، ورأى أن يضيفها بعد أن فرغ من كتابة الكتاب.

وبالنظر إلى الكتاب والكاتب مرة أخرى بعد الانتهاء من قراءته نجد أن تحفة الألباب رغم أنه كتاب رحلة لرحالة إلا أنه يختلف عن كتب الرحالة كابن جبير، وابن فضلان، وابن بطوطة، وهو أقرب فى شكله إلى مروج الذهب - وكاتبه المسعودى من أشهر الرحالة، ومع ذلك لم يشتهر مروج الذهب بأنه كتاب رحلة - وإن اختلف عنه فى المضمون وطريقة العرض ومنهج الكتابة، فضلاً عن الروح العلمية والنقدية التى تسود مروج الذهب.

فتحفة الألباب أخذ شكل الكتاب الموضوع له خطة وأبواب وهكذا، هذا جانب. الجانب الآخر وهو المضمون؛ فهو ليس كتاباً فى الجغرافيا أو فى التاريخ أو فى حياة الشعوب أو كتاباً لرحالة ذى عين لاقطة لكل ما تراه، كما نرى عند ابن جبير وابن بطوطة. ولكنه جمع بين دفتيه بعض غرائب وعجائب الدنيا، وكثير منها الآن لا يأخذ هذه الصفة وإن كانت تعتبر عجيبة فى العصر الذى حكيت فيه. وهناك عجائب أخرى، ولكنها حقائق موجودة وملموسة، رآها أبو حامد ونشاهدها نحن الآن وتعتبر اليوم وغداً عجيبة مثل الأهرام.

ويرى البعض أن اهتمام العلماء بأبى حامد راجع لأنه كان من أوائل من اتجهوا بالعلم الجغرافى العربى نحو ما يسمى بعلم الكون أو الكوزمولوجى Cosmology مع شىء من

(٦٠) أبو حامد، **المصدر نفسه**، ص ٢٠٨.

(٦١) أبو حامد، **المصدر نفسه**، ص ٢٠٨.

(٦٢) أبو حامد، **المصدر نفسه**، ص- ص ٢٠٩ - ٢١٧.

(٦٣) أبو حامد، **المصدر نفسه**، ص- ص ٢١٧ - ٢٢٩.



حركات الوحدات الكونية والبحث عن أسبابها وتعليل مظاهرها وهو ما يسمى الكوزموجونية Cosmogony(٦٤).

(٦٤) حسين مؤنس، **المرجع السابق**، ص-ص ٦٦ ـ ٦٧.

وإذا نظرنا إلى تعريف علم الكون أو علم الكونيات نجد أنه مجال البحث في أصل ووصف ومسح الكون وعلاقته بالكرة الأرضية، ويعتمد هذا العلم إلى حد كبير على علوم الرياضيات والفلك والجيولوجيا الفلكية. وكان قديماً مرادفاً أو على الأقل وثيق الصلة بالجغرافيا والفيزيوغرافيا(٦٥). نجد أن تحفة الألباب بعيدة كل البعد عن علم الكونيات.

(٦٥) يوسف التوني، **معجم المصطلحات الجغرافية**، ص-ص ٤١٩ ـ ٤٢٠.

وربما يرجع سبب اهتمام العلماء به إلى أنه تكلم في رحلته عن مناطق ندرت زيارة الرحالة لها، خاصة في تلك العصور (روسيا ـ هنغاريا ـ بلغاريا) حيث كان اهتمام معظم الرحالة منصباً على العالم الإسلامي، أما هذه الأصقاع فلم تحظ بزيارة الرحالة إلا نادراً؛ لذلك كان الاهتمام بما كتب أبو حامد.

وقد كانت مصادر تحفة الألباب ثلاثة: المشاهدة ، السماع، النقل، ويبدو أن قراءته كانت محدودة؛ فاعتماده على الكتب كان ضئيلاً، ويبدو ضعف هذا الاعتماد فيما ذكره من كتب..

وإذا كان الكاتب قد كتب كل ما رآه أو سمعه لاحتوى الكتاب على مادة ضخمة جداً، وكانت إفادته أعظم من ذلك بمراحل. ولكن يبدو أن الكاتب لم يكن يرى أو يسمع أو ينقل إلا ما يوافق ما اختطه لنفسه، وما يعتقد بأن هذا هو المفيد. فقلت مادته وتضاءل نفعها.

ولو أن أبا حامد حاول حتى أن يمرر ما رآه أو ما سمعه على عقله لأخرج لنا مادة أقيم، وربما راجع ما كتبه وغير ما اختطه لنفسه، ولكنه قنع بأن يكون دوره هو دور الناقل فقط سواء مما تراه العين أو تسمعه الأذن.

ورغم أن التحفة مليء بالعجائب والخرافات، إلا أننا إذا حاولنا أن نقيم تلك المصادر التي استقى منها أبو حامد معارفه لوجدنا أن أصدق المصادر هو المصدر المتعلق بالمعاينة أو بما رآه هو، فما يزيد عن تسعين في المائة من تلك المعارف صحيحة وليست من العجائب في شيء، أما مصدر تلك العجائب هو النقل والسماع وهما المصدران الغالبان على الكتاب.

ولو أن أبا حامد اتبع في كتابته وتحقيقه القول الذي ذكره عند حديثه عن قلعة أوشان بأنه «ليس الخبر كالمعاينة»(٦٦) وجعله نبراساً له لأخرج كتاباً عظيماً.

(٦٦) أبو حامد، **المصدر نفسه**، ص-ص ٢١٤ ـ ٢١٥.

ولكن يبقى أن الكاتب يعرف ما يريد من الكتاب فاختط للكتابة خطة، وقسمه، إلى أبواب، ووضع في كل باب المادة التي تلائمه، كما تميز الكتاب بأسلوب سهل مفهوم. فلم يعتمد على جزالة اللفظ وتعقيد الأسلوب، إنما جاء أسلوبه سهلاً ميسوراً. بالإضافة إلى عناصر التشويق التي بالكتاب وحيوية المادة التي به، خاصة في الفصلين الأول والثالث.

ويعتبر أبو حامد من أوائل من وضعوا كتب العجائب واتجهوا بها تلك الوجهة الخرافية. وقد تبعه وأخذ عنه كثيرون؛ كالقزويني وابن الوردي والدميري وغيرهم.

وأهمية هذا الكتاب ربما ترجع إلى أنه قدم مادة يغرم بها العامة ويرويها القصاصون للتسلية وفي مجالس السمر، بل ـ وكما سبق القول ـ فإن به وبألف ليلة بعض الحكايات المتشابهة، فلو استطعنا حسم زمن كتابة ألف ليلة لعرفنا أيهما أخذ عن الآخر.

يرى رينو أن المؤلف كان بوسعه تقديم خدمات كبرى في محيط الجغرافيا والتاريخ الطبيعي لو أنه جمع إلى طبيعته المتشوقة إلى المعرفة نصيباً أوفر من الاطلاع وروح النقد»(٦٧).

(٦٧) كراتشكوفسكي، **المصدر نفسه**، ص ٢٩٥.

ويرى كراتشكوفسكى أنه من المستحيل تجاهل أبى حامد فى الأدب الجغرافى، حيث اكتسب شهرة عريضة لدى جمهرة القراء؛ لأن المنهج الذى اتبعه فى الجمع بين معطيات واقعية دقيقة وضروب من العجائب مختلفة فى وحدة كوزموغرافية قد راق كثيراً للأجيال التالية.. وقد خمن أبو حامد تخميناً صحيحاً حاجة الأجيال القادمة إلى هذا الضرب من المؤلفات، فمنذ ذلك الحين أصبح حظ الكوزموغرافيا بما يلازمه من عنصر الغرائب محبباً إلى الطبقات الشعبية بشكل خاص. وليس فى مقدورنا بطبيعة الحال أن نعتبر هذا النمط خطوة تقدمية فى ميدان العلم، اللهم إذا استثنينا نقاطاً معينة فيه،(٦٨).

وهذا البحث لا يسعى إلى تقييم أبى حامد بمفاهيم عصرنا، فكل شخص رهين عصره وملابساته وأفكاره وظروفه الاجتماعية والنفسية التى لا نعرف عنها إلا القدر اليسير. وفى ضوء هذا لا نملك إلا توجيه الشكر لأبى حامد على ما قدمه للعالم من مادة عن بعض مناطق شرق أوروبا وإن بدت نذيرة، إلا أنها مادة ثمينة لقلة من كتب عنها خلال تلك العصور.

وإن بدا بعض اللوم فى سطور البحث فهذا راجع إلى أن كاتبنا كان بوسعه تقديم معلومات قيمة وكثيرة جداً عن تلك المناطق، خاصة أنها أصبحت بمثابة وطنه، حيث تزوج منها هو وابنه، وقبيل وفاته فى بغداد كان يتمنى العودة إليها، بالإضافة إلى ذلك أنه عمر إلى التسعين. ولهذا كان أحرى به أن يقدم لنا فصولاً ممتعة ومتنوعة وذاخرة بكل المعارف المتاحة فى زمنه. ولكن للأسف كان اهتمامه وشاغله الأكبر هو الإخبار عن كل ما خرج عن نطاق المألوف فى عصره.

وأخيراً فإننا لا نبخس أو نقلل من قدر المادة العجائبية التى قدمها لنا أبو حامد، فهى رغم عدم إفادتها لنا معرفياً إلا أننا نشعر بالتشويق والإثارة عند قراءتها، بل حقيقة تجعلنا تلك المادة أو الحكايات المثيرة نترك زماننا عائدين إلى زمن تلك الحكايات - بالخيال طبعاً - متحلقين فى جلسات السمر وأمسيات الليل المقمرة.

وبالتأكيد كان لهذه المادة نفع كبير فى تلك العصور، حيث إنها كانت منبعاً مهماً للترفيه عن النفس والترويح عنها بعد عناء يوم حافل. فكانت هى أحاديث السمار فى الليالى - بدليل كثرة المستنسخات من هذا الكتاب وظهور عشرات المؤلفات بعد ذلك من العجائب - فضلاً عن أنها كانت دافعاً وباعثاً لروح الرحلة والمغامرة والبحث. لذلك، فقد أدت خدمة كبيرة للمعرفة ولو بطريق غير مباشر.

(٦٨) كراتشكوفسكى، المصدر نفسه، ص ٢٩٧.

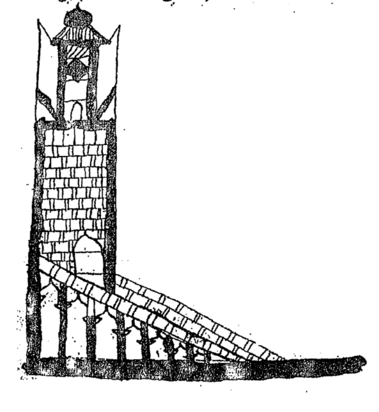


وعند دهاثا ثامنية عشر هرما في منا بة فسطاط مصر ثلاثة
اهرام اكبرها هرم دورة الفي ذراع طول كل وجه خمسماية
ذراع وعلوه خمسماية ذراع وقد ذهب المامون الى مصر
حتى شاهدها وفتح منها هرما واحدا ابنيها حجارة طول
كل حجر من حجارتها ثلاثون ذراعا في عرض عشرة اذرع
قد احكم الصاقه ونحته وتسويته ما لا يقدر النجار العالم
المتقن ان يتخذ خشب مثله وفي صعيد مصر على احكامه وفيها
عند مدينة فرعون يوسف عليه السلام اهرام اكبر واعظم
كل واحد منها دوره ثلاثة الاف ذراع من حجارة لا يعمل
الحديد فيها شيئا لقوتها كل حجر منها طوله خمسون ذراعا
وعند مدينة فرعون موسى عليه السلام اهرام اخر واكبر
واعظم مما ذكرنا واخرها هرما يعرف بهرم ميدوم وهذه
صفته
كانه جبل وهو خمس
طبقات الطبقة العليا منه
كانها قلعة على جبل على هذه
الصورة

هذه الصورة على قاعدة من رخام كالبيت وعلى راسها
غشا من صفر كالذهب حسنا فيه صورة انسان على كرسي
مستقبل المشرق الشمس تخرج من تحت ذلك الغشا ما بين
على ذلك الحجر الى ان ينتهي منه اربعة عشر ذراعا في دور بنا العين
وهذه صفة الصورة

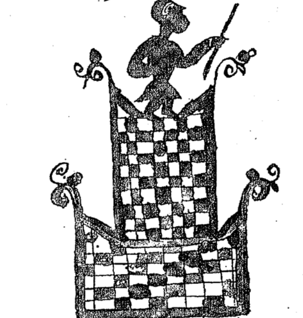
وقد نبت من ذلك
على ذلك الحجر شي اخضر
كالطحلب يراه
الناس ولا يبرح لان
الما على تلك الخضرة
ابدا صيفا ولا شتا
وقد رايته واهل مصر
يقولون ما زلنا نرى
هذا الما صيفا وشتا
لا ينقطع ولا يصل الى
الارض منه شي وهي
من العجايب وفي الجانب
الغربي من مصر بنيان
يعرف بالاهرام مربع
الجهة مثلث الوجوه
على هذه الصورة

الابرد ذراعه وبيده مهد و ده يشير باصبعه المسبحة الى ناحية
المغرب الشتوي في البحر الاسود وكانه قابض على مفتاح وذلك البحر
ابدا فيه امواج كالجبال لا تهدأ وسفنه ان تدخل فيه
صفة منارة اسكندرية الذي بناها ذو القرنين



Ms 2168, folio 17 recto.

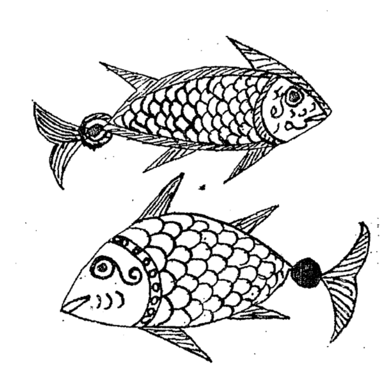
حديث صنم قادس الذي بناه ذو القرنين

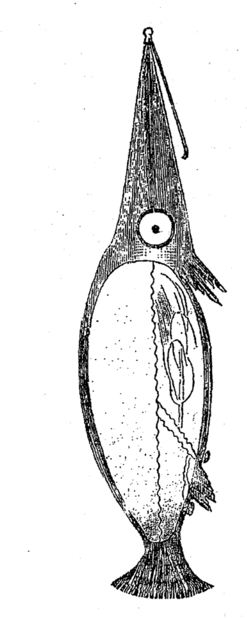


وذلك في الاندلس في مجمع البحرين البحر الاسود وبحر الروم وفي
مجمع البحرين جزيرة قد بنا فيها منارة من الصخر الاسود الذي
لا يعمل الحديد فيه شيأ البتة طولها مقدار مائة ذراع واكثر
مربعة الاسفل مدورة الاعلى مصمتة ليس لها باب وعلى راس المنارة
صورة ادمي اسود كانه زنجي قد التحف بثوب من ذهب بالنحاس
عجيب لا يقدر احد ان يلتحف مثله وقد اضطبع بالثوب واخرج منكبه

Ms 2168, folio 16 verso.







Ms de Copenhague.

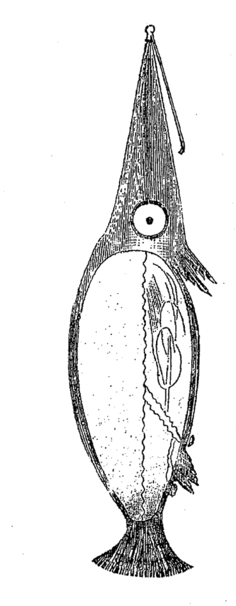
P. 102, l. 5 *infra*. Lire وانسل, au lieu de وانسا.

P. 104, l. 9. Lire وركة. Ajouter : cf. Jawālīḳī, *ḫaṭa'*, p. 152, l. 3; l. 4 *infra* : lire قِبلى, au lieu de قبلى.

P. 105, l. 15. Au lieu de وعلاّدون, lire ويلادون.

P. 105, var. *y*. Supprimer le renvoi au *Mu'jam* de Yāḳūt, qui se rapporte à une autre île جالطة. La جالطة Jāliṭa ou plutôt Gāliṭa du texte de Abū Ḥāmid est une île de la côte tunisienne. «L'île de la Galite, dit la *Description nautique des côtes de l'Algérie* par le commandant A. Bérard, suivie de notes par M. de Tessan, ingénieur hydrographe (Paris, 1837, in-8°), est située à 25 milles au N. du cap Nègre; sa plus grande dimension est d'un peu moins de 3 milles; elle est formée par des terres assez hautes dont les sommets sont bien distincts et très faciles à reconnaître de loin. Celui de l'E., qui est appelé communément le *pic de la Galite*, a 377 mètres de hauteur; sa forme est celle d'un pain de sucre; de près il se présente avec un aspect sauvage, étant presqu'entièrement composé de grands rochers nus et escarpés. Le sommet le plus élevé, qui a 476 mètres, se trouve presque au milieu de la longueur de l'île; sa forme est plus évasée et un peu arrondie; entre les deux il existe un affaissement qui est cause que de loin le pic paraît comme une île. Vers le S. O., à la distance d'un mille et demi, il y a deux îlots ou grands rochers qui sont d'un accès très difficile, le plus grand est désigné sur plusieurs cartes sous le nom de *Galiton de l'Ouest* ou *du Ponant*, ou simplement *Galiton;* l'autre, qui est remarquable par sa forme conique très élancée, est connu sous le nom d'*Aiguille* ou *Aiguille du Galiton;* à toucher celui-ci, dans sa partie S. O., il y a un troisième rocher beaucoup plus bas et qu'on n'aperçoit que lorsqu'on passe très près. Il existe trois autres îlots dans la partie N. E. de la Galite, appelés *les Canis;* le plus gros d'entre eux, qui est aussi le plus en dehors, à un mille de l'île principale, porte le nom de *Galiton de l'Est* ou *du Levant;* il a un petit rocher peu élevé à sa pointe N. O.» (p. 144-145, avec une carte de ces îles et îlots). «La chasse et la pêche, dit encore le même ouvrage (p. 146), y procurent abondance de gibier et de poisson; on y trouve quantité de lapins et de chèvres. . . . . . Le sol de la Galite pourrait être cultivé, quoique la couche de terre végétale ne soit pas bien épaisse; ce qui contribue à lui donner cet air triste et désolé, ce sont les ravages continuels qu'y font les lapins et les chèvres; presque toutes les plantes naissantes sont détruites,

Tuḥfat al-albāb *Planche VIII*



Ms de Copenhague.

الحجر لسليمان عليه الصلاة والسلام ورايت في اردبيل حجرا في
الميدان اسود له طنين كطنين الفولاذ وله صوت كصوت الرصاص
وهو على صورة كلية البقر اكثر من مائتي من خاصيته اذا عدم المطر
حملوه على عجلة وادخلوه مدينة اردبيل فينزل المطر ويدوم
حتى يخرجوا ذلك الحجر الى الميدان فاذا اخرجوه سكن المطر وهو من
عجايب الدنيا وهذه صفته

وفي بلاد دربند باب الابواب امة يقال لهم الطبرسلان
فيهم اربعة وعشرون الف رستاق فيها كم كبير عظيم كالابير
وهم يسلمون اسلموا في زمان مسلمة ابن عبد الملك لما بعثه
هشام بن عبد الملك حين ولي الخلافة ففتح باب الابواب واسلم
على يديه امم كثيرة منهم اللكزان والغيلان والخيدان والرفلان
والعيق والدرهاه ومنهم في تلك الجبال سبعون امة لكل امة
لسان فلما اراد مسلمة الرجوع بعد ما اسكن في دربند
اربعة وعشرين الف بيت من العرب من الموصل وحلب

Ms 2168, folio 23 recto.

الصورة والهرم الذي فتحه المامون وهذه صفته

هرم ثمانية طباق

عرض الحايط الذي فتح فيه الباب احدى عشر حجرا كل حجر
عرضه عشرون ذراعا وقد دخلت في ذلك الهرم فبني داخله
قبة مربعة الاسفل مدورة الاعلى كبيرة في وسطها بير عمقها مقدار
عشرة اذرع وهي مربعة ينزل الانسان فيها فيجد في كل وجه
من تربيعها بابا يفضي الى دار كبيرة فيها موتى من بني آدم عليهم
اكفان كثيرة اكثر من مائة ثوب على كل واحد منهم قد اخترقت
من طول الزمان واسودت واولئك الموتى اجسادهم مثلنا
وعلى طولنا [illegible] انهم وضعوا هنالك في زمان ادريس عليه
السلام صيانة لاجسامهم عن الطوفان الذي كان بعدهم
في زمان نوح عليه السلام ولم يسقط من اجسامهم شي ولا من
شعورهم شي وليس فيهم شيخ ولا في شعره شي ابيض البتة
واجسادهم كثيرة جدا واجسادهم قوية لا يقدر احد ان

Ms 2168, folio 20 recto.



الجنبية

تراث وخصوصية

د. صلاح أحمد البهنسى

نظرة تاريخية

لكل شعب تراثه الذى يعبر عنه، وينسجم معه ويتمثل ذلك فى مختلف العادات والتقاليد التى ترتبط بكافة المناسبات، وفى الأزياء. ويتولد هذا التراث نتيجة للظروف البيئية التى تسود المجتمع. ونظراً للطبيعة الجبلية التى تغلب على معظم مناطق بلاد اليمن، فقد نشأت لدى هذا الشعب كثير من العادات والتقاليد التى تتمشى مع هذه الظروف، كما أن تكوين الزى الشعبى اليمنى جاء استجابةً لهذه الظروف. وتعتبر الجنبية من أهم مظاهر الموروث الشعبى اليمنى، كما أنها على رأس مفردات الزى الشعبى. وتدل الشواهد الأثرية الباقية على أن اليمنيين قد استعملوا الجنبية منذ العصور القديمة، ومن أمثلة ذلك تمثال من الحجر يرجع للقرن السابع قبل الميلاد، والمحفوظ فى المتحف الوطنى فى مدينة صنعاء، يمثل الملك «معدى كرب» مرتدياً الزى القصير وممسكاً سيفاً بإحدى يديه بينما يظهر على الوسط الحزام والغمد المخصص لهذا السيف (صورة ١) ونظراً لأن هذا التمثال يعد من أقدم الشواهد الأثرية التى مثل بها شكل الجنبية، فقد أضفى ذلك على التمثال قيمة أثرية وتاريخية عظيمة. ويطلق على نوع من رءوس الجنبيات اسم «أسعدى» نسبة إلى الملك الحميرى أسعد الكامل، مما يدل على استمرار استعمال الجنبية فى ذلك العصر. واستمرت الجنبية من مكونات الزى اليمنى خلال فترات العصر الإسلامى، فقد بيعت جنبية الإمام شرف الدين، والتى ترجع إلى النصف الثانى من القرن السابع الهجرى، الثالث عشر الميلادى، بمبلغ مليون دولار. وفى خلال فترة الحكم العثمانى لليمن صورت مخطوطة من مقامات الحريرى محفوظة الآن فى مكتبة الجامع الكبير بمدينة صنعاء، وتضم صوراً آدمية لرجال يتمنطقون بأحزمة مزخرفة يتوسطها الجنبيات.

الجنبية: قيمة اجتماعية وعملية

إن كان التمنطق بالجنبية أمر يشمل كل فئات المجتمع اليمنى، إلا أن الجنبية تختلف من حيث المواد التى تتكون منها ومن حيث شكلها العام من فئة إلى أخرى حتى إنه يمكن من خلالها التعرف على المكانة الاجتماعية والمادية للشخص الذى يلبسها، ونتيجة لذلك فقد شاع القول لدى اليمنيين إن «الرجل يقدر بجنبيته، والجنبية تثمن بصاحبها» (صورة ٢)، ولعل من أهم مظاهر التميز التى اختصت بها بعض فئات المجتمع تلك الطريقة التى تلبس بها فئة القضاة والسادة الجنبية حيث تأخذ الجنبية شكلاً مائلاً لا مستقيماً، كما أن نهاية العسيب (الغمد) من أسفل يكون به انحناء بسيط على شكل حرف الراء، وينتهى بكرة معدنية صغيرة (صورة ٣).

أما عن سبب تسمية الجنبية بهذا الاسم فإن ذلك يرجع إلى أن الجنبية كانت توضع على جنب الشخص الذى يتمنطق بها، ولا يقتصر استعمال الجنبية على كونها جزءاً أساسياً من زى الرجل اليمنى، بل تستعمل فى بعض الأمور مثل التحكيم فى حالة حدوث خلافات حيث ينزع كل من المتخاصمين جنبيته ويضعها أمام الحضور، كما أنها أقيم ما يهدى فى بعض المناسبات الاجتماعية مثل الزواج، كذلك تستعمل فى بعض الرقصات الشعبية بالإضافة إلى استعمالها فى أغراض الدفاع عن النفس، والتى تعتبر الغرض الأساسى الذى استعملها اليمنى من أجله، سواء كان ذلك ضد الأشخاص أو الحيوانات والزواحف وغيرها - خاصة وأن معظم المناطق اليمنية جبلية - لذلك فإن الجنبيات تباع فى سوق السلاح كإحدى أدوات الدفاع. وهناك رأى بأنها كانت تستخدم فى بعض الأغراض الطبية، ففى حالة تعرض الشخص للدغ الزواحف السامة فإنه يقوم بشق مكان اللدغ وغمس رأس الجنبية فيه فيمتص السم من الدم. ولا غرابة فى ذلك فإن قرن وحيد القرن الذى تصنع منه رأس الجنبية يستخدم فى الشرق الأقصى فى عمل عقاقير تفيد فى علاج الحمى ونزيف الأنف كما تستخرج منه مادة منشطة.

أجزاء الجنبية

تتكون الجنبية أياً كانت قيمتها من خمسة أجزاء أساسية، وهى:

١ - الرأس (صورة ٤)

تتنوع رءوس الجنبيات حسب المادة التى تصنع منها، كما أنها أهم أجزاء الجنبية باعتبارها الجزء الظاهر منها والمعبر عن قيمتها. وتعتبر الرأس المصنوعة من قرن حيوان وحيد القرن الذى يعيش فى وسط وجنوب إفريقيا، وخاصة زيمبابوى، من أثمن وأقيم رءوس الجنبيات، وذلك لأن ثمن الرطل من قرن هذا الحيوان يباع بحوالى ٤٥٠ دولاراً.

وتنقسم الرءوس التى تصنع من قرن وحيد القرن إلى ثلاثة أنواع تختلف حسب الجزء الذى صنعت منه من هذا القرن، فالرأس المصنوعة من قلب القرن يطلق عليها اسم (الذراف) وهى أجود الأنواع وأغلاها ثمناً. والرأس التى تصنع من الأجزاء الخارجية للقرن يطلق عليها (الصيفانى) ويتميز هذا النوع بأنه كلما مر به الزمن تغير لونه، حيث يكون فى الأصل أسوداً ثم يتحول إلى الأسود المخضر، وتظهر فيه بمرور الزمن تعريقات أشبه بتجزيعات الرخام فيبدو صافياً، لذلك يعرف باسم الصيفانى. أما الرأس التى تصنع من مقدمة القرن فتسمى (البصلى) وهى أقل الأنواع المصنوعة من قرن وحيد القرن قيمة.

وتتدرج رءوس الجنبيات فى قيمتها؛ فبالإضافة إلى الرءوس المصنوعة من أجزاء قرن وحيد القرن. والتى تعتبر أكثر الرءوس قيمة - هناك رءوس تصنع من قرن الثور وهى أقل قيمة عن السابقة، وأفضلها ما يسمى بـ (المصوعى) لأنها تصنع من قرن ثور يميل لونه إلى اللون البنى، مما يجعل لونها قريباً من لون الرأس (الذراف) وهذا يزيد بالتالى من قيمتها. ومنها نوع يكون لونه أسود وهو أقل قيمة. وهناك نوع يسمى (الخف) لأنه عبارة عن جزء من خف جمل يتم تشكيله وملء التجويف بداخله بالجص وهو من أقل الأنواع قيمة. وفى حالات نادرة تصنع الرأس من سن الفيل (العاج).

وقد جرت العادة على زخرفة رأس الجنبية ويتم ذلك بطريقتين، تتمثل الأولى فى وضع قطعتين مستديرتين من الذهب أو الفضة أو النحاس، إحداهما عند بداية الرأس من أعلى، والأخرى عند نهايتها من أسفل، وتسمى كل قطعة منها (زهرة) (صورة ٤)، وعادة ما ينقش عليها رسم لفارس أو طائر أو تسجل عليها كتابة عبارة عن دعاء أو غيره، وتثبت الزهرتان على الرأس بشكل محكم، حيث يتم ثقب الجنبية، ويمتد عبر هذا الثقب مسمار متصل بالزهرة، ويثبت من الجانب الآخر للرأس بقطعة معدنية مستديرة.

أما الطريقة الثانية لزخرفة رأس الجنبية فتتمثل فى شريط من الفضة أو المعدن يمتد بين الزهرتين ويسمى (الذرعة) (صورة ٤) وتستخدم فيه الطريقة التقليدية المستخدمة فى تطعيم الأخشاب أو تكفيت المعادن فى العصر الإسلامى، حيث يحفر مكان هذا الشريط فى رأس الجنبية ثم توضع القطع المعدنية ويدق عليها للتثبيت.

٢ - السلة (النصل)

تصنع من الصلب، ومنها أنواع أهمها (البلدى) وهى عبارة عن قطعة واحدة من الصلب. أما (الكينى) فهى عبارة عن قطعتين من الصلب يتم كبسهما فى مكبس حتى يصبحا قطعة واحدة. ويوجد نوع نادر يعرف باسم (المبروقة) وهى قطعة من الحديد تأثرت بالبرق وغالباً ما تجلب من منطقة صعدة. وفى كل الأحوال فإنه يتوسط السلة (النصل) عمود

أكثر بروزاً عن سطح بقية النصل. ويتم صقل سطح السلة عن طريق الجلخ. ومما يجدر ذكره أن من بين أنواع النصال نوع يطلق عليه اسم (الجوبى) يتميز بحدته حتى يمكن قطع المسمار به.

٣ ـ المبسم

يتم الربط بين رأس الجنبية ونصلها بواسطة مبسم، وهو عبارة عن شريط من الفضة أو المعدن منفذة عليه بعض الزخارف، يلتف، بشكل أفقى ومحكم حول النهاية السفلى لرأس الجنبية، ويبرز جزء بسيط منه يقدر بحوالى واحد سم يلبس فيه النصل، حيث يملأ بمادة لحام تسمى لدى أهل الصنعة باسم (اللوك) وهى عبارة عن خليط من اللبان الطبيعى المخلوط مع الرماد الشديد النعومة، ومضاف إليهما قليل من الزيت. وينتج عن هذا الخليط مادة لحام تتميز بقوتها.

٤ ـ العسيب (الغمد)

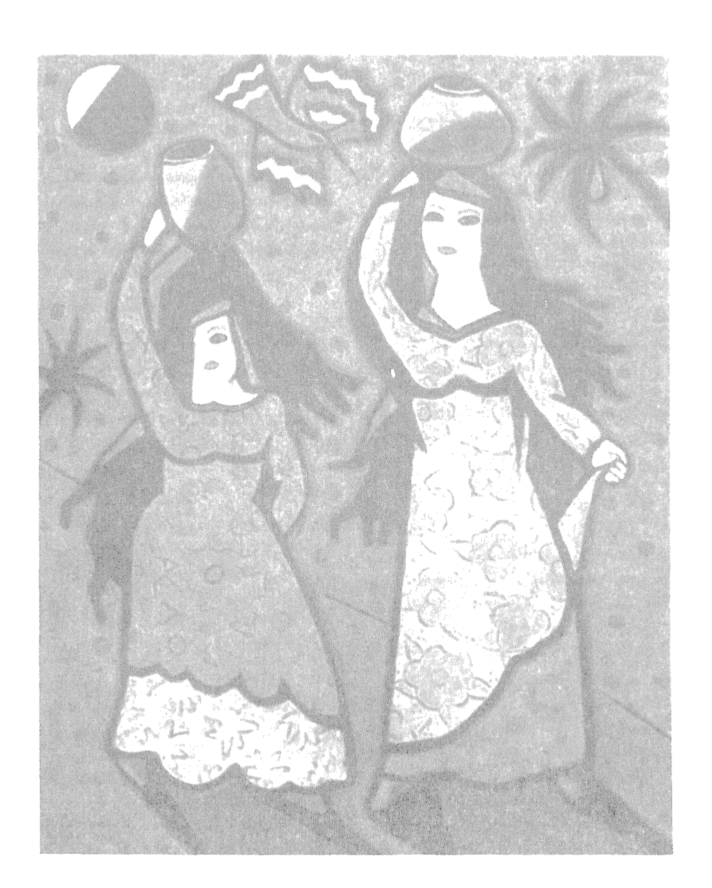
وهو عبارة عن جراب يغمد فيه نصل الجنبية، بينما تبقى الرأس الظاهرة. ويتكون العسيب من قطعتين رقيقتين من الخشب مفصولتين، ويتم جمعهما بلف خيوط من الجلد حولهما تعرف باسم (الظفار)، وأجود أنواعه (الصعدى) نسبة إلى مدينة صنعاء عاصمة اليمن. وفى بعض الأحيان تبعد حوالى ٢٣٤كم إلى الشمال من مدينة صنعاء عاصمة اليمن. وفى بعض الأحيان يلف فوق الجلد خيوط مذهبة أو مفضضة أو قطع صغيرة من المخمل ويأخذ العسيب شكل حرف (اللام) وهو الشكل المستخدم لمعظم فئات المجتمع، أو حرف (الراء) وهى خاصة بفئة السادة والقضاة (صورة ٥).

٥ ـ الحزام

يتكون من عدة طبقات من الخلف بطبقة من قماش الكتان السميك، تفرد عليها طبقة من العجين كمادة لاصقة، تثبت عليها طبقة أخرى من القماش السميك، يعلوها طبقة تعرف بـ (السيم) وهى عبارة عن خيوط مذهبة أو مفضضة تشكل على هيئة خطوط منحنية متتالية، أو خطوط متداخلة بحيث ينتج عنها أشكال زخرفية (صورة ٣، ٥)، وبعض الأحزمة تصنع بكاملها من الجلد، لذلك يتدرج سعر الحزام من ثلاثمائة ريال يمنى إلى أربعين ألف ريال يمنى (حوالى ٢٥٠ دولار) ....

وتمر العصور، وتتنوع الأمكنة، وتختلف الفئات وتبقى الجنبية رمزاً للرجولة لدى الشعب اليمنى، ترافقه فى أتراحه وأفراحه، وفى استقراره وترحاله، كمفردة من تراث الأجداد حافظ عليها الأحفاد، وكأنهم يطبقون المثل القائل «احفظ قديمك. الجديد ما يدوم لك» ....



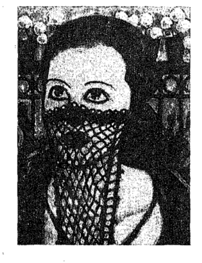




المرأة والهوية

دراسة فى واحة سيوة

د. سوزان السعيد يوسف



إن لفظ الهوية يشير إلى معتقدات الإنسان وتجاربه ورغباته التى تنبع من الطابع الفيزيقى وتأثير البيئة والظروف التاريخية.

وكانت الدراسات المبكرة للإنسان تفرق بين البشر على أساس الصفات الجسدية، فالتاريخ القديم فى مصر وفى أجزاء كثيرة من العالم حافل برسومات على الجدران فى المعابد والمقابر، تظهر الأفراد فى أشكال جسمانية متنوعة. ولكن الفولكلوريين يهتمون بدراسة الجماعات كمجموعة ترتبط بالقيم، فيكون لهم طابع خاص وشخصية مميزة. فالجماعات لها طرق متنوعة فى الكلام، وارتداء الملابس، وأنواع الطعام التى يأكلونها، وطريقتهم فى بناء منازلهم، هذه الأشياء تميز المجموعات العرقية المتنوعة والمتباينة فى آن.

والدراسات الفولكلورية التى تقترب من دراسة الشخصية ومعرفة مكوناتها المختلفة تحاول تفسير المعانى فى محيطها الاجتماعى الذى ترتبط به، ولذلك فإن معظم الفولكلوريين يربطون بين الشخصية والمحيط الاجتماعى أكثر من ربط الشخصية بالجانب الفسيولوجى. والتفرقة تكون على أساس: النوع، والسن، ودراسة اعتبارات الفرد عن نفسه، واعتبارات الآخرين عنه، فصورة الفرد ترتبط بتصورات المجموعة عنه(١). وغالبًا تتميز بعض الشخصيات عن بقية الشخصيات الأخرى، ولكن تتميز بعض الشخصيات وتكون نماذج جيدة تمثل المجموعة ولذلك يمكن استخدامها للمقارنة بالإضافة إلى فهم العلاقات المختلفة بين المجموعات.

وفى الثقافة التقليدية تلعب دورة الحياة دورًا مهمًا فى تكوين الشخصية (مرحلة الطفولة المبكرة، البلوغ، الزواج، الممات). فمرحلة الطفولة المبكرة تلعب دورًا حاسمًا فى

(١) Alan Dandes, **Folklore matter**, university of Tennessee Press, 1992, pp. 18-20.

تكوين الشخصية حيث يتلقى فيها الطفل المفاهيم الأساسية عن المجتمع، خاصة أفكاره تجاه الجنس الآخر. وفى مرحلة البلوغ يستطيع الإنسان أن يحصل على معلومات مفصلة عن العالم. ففى هذه السن يكتسب الفرد معظم مهاراته. فتجاربنا ترتبط بدورة الحياة، والعادات التى تمارس فى المجتمعات التقليدية ترتبط بالتطورات الفيزيقية وتأخذ مكانها فى حياتنا لاجتياز الخجل، والخوف، والحزن(٢).

وقد أظهرت الدراسات الحديثة اهتمامًا خاصاً بموضوع النوع Gender . وقد أدت دراسة النوع فى علم الفولكلور إلى الحوار بين الثقافات الذى أظهر مدى تنوع الفكر عن النوع. ولكن تطور شخصية المرأة فى المجتمعات التقليدية يظل مرتبطاً بالرجل؛ ففى المجتمعات التى تفصل بين الرجال والنساء يكون للمرأة عالمها الخاص الذى يختلف عن عالم الرجال رغم أن كلاً منهما يعرف عالم الآخر. فيختلف حديث الرجال عن حديث النساء، وتكون هناك مصطلحات خاصة بالرجل وأخرى بالمرأة، كما تختلف اللهجة وموضوعات الحديث ويكون لكل منهما لغته المنفصلة، وهذا يشير إلى الانفصال الاجتماعى(٣). ولا يقتصر الاختلاف على الاختلاف فى اللغة ولكنه يمتد إلى مجال الأداء الدرامى فيكون للرجال احتفالاتهم الخاصة وطريقتهم فى التعبير، ويكون للنساء مجتمعهن الخاص بهن، حيث يعبرن عن مشاعرهن المختلفة بطريقتهن فى الغناء والرقص والتمثيل، أو فى رموزهن التشكيلية التى تظهر على المنتجات اليدوية المختلفة وتعكس بيئة الواحة وتاريخها.

فالأداء الدرامى من وجهة نظر علم الفولكلور يعكس المفاهيم الاجتماعية والثقافية وله دلالات متعددة، فتختلف الحركة باختلاف الجنس والسن والاستجابة للمؤثرات المحيطة، فسماع الإيقاع والشعور بالوزن والتنوع فى الشعور هى أشياء تقدمها الثقافة وهى تحرر الفرد وتجعله ينتصر على الخجل والزمن بسبب قوة الدفع غير المقيدة. فهى تجربة للطاقات التى نمتلكها جميعاً عن طريق الميراث ولكننا لا نعرف مقدرتنا على الحركة وقد لا نتخيل أنفسنا نؤديها. وبعض الأفراد يكونون نماذج جيدة تمثل المجتمع والثقافة بسبب قدراتهم الفنية والجسدية. وهذه القدرة تمكنهم من تجسيد عناصر الثقافة بسبب حريتهم فى الحركة وطريقتهم فى التعبير، وقد تكون مكانتهم الاجتماعية هامشية ورغم ذلك يكونون مركز اهتمام المجتمع(٤).

فالممارسات الشعبية هى نصوص ثقافية يجب قراءتها من وجهة نظر أصحاب الثقافة أنفسهم. ولكن هذه النصوص يمتزج بها المعتقد الدينى بالأساطير بالتاريخ بالتخيل الحكائى والتصورات الفكرية المختلفة.

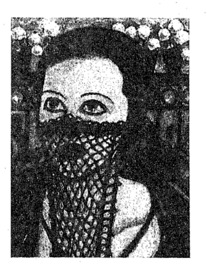
وهذه الدراسة تحاول قراءة الثقافة الشعبية فى واحة سيوة من خلال دراسة الأداء الدرامى للمرأة فى الاحتفالات من خلال الحركة العادية أثناء نشاط الجماعة العادى مثل : المشى، الطهى، الكلام.. إلخ، ومن خلال دراسة الرموز التى تعبر عنها فى منتجاتها اليدوية.

وذلك من خلال المنهج التاريخى الذى يقدم صورة عن تاريخ الواحة والمؤثرات الثقافية المختلفة التى تعرضت لها ومن خلال الدراسة الوصفية؛ فقد تكررت الرحلات إلى واحة سيوة عام ١٩٩٨، ١٩٩٩، ٢٠٠١ وقد أتاحت هذه الرحلات المشاهدة والمشاركة فى المناسبات الاجتماعية المختلفة.

(٢) Michael C. Howord, Contempotary Cultural Anthropology. Harper collins. Collegee piblishess, 1996, p. 55.

(٣) Ibid p. 146.

(٤) Dieder sklar, **Can Bodylore be brought to its senses,** journal of Anerican Fiklore, 1994, v. 107. N. 4.





ويهدف هذا البحث إلى رسم صورة واضحة عن ثقافة المرأة فى الواحة حتى يمكن التعرف على التنوع الثقافى عن المرأة فى أجزاء القطر المصرى وبذلك يمكننا المحافظة على التراث الثقافى وتنميته، بدلاً من محاولات طمس الهوية الثقافية وإدماجها فى شكل غريب عن البيئة وثقافة المجتمع.

١ ـ الموقع والتاريخ

تقع واحة سيوة فى الصحراء الغربية من جمهورية مصر العربية وتبعد عن مرسى مطروح بحوالى ٣٣٠كم. ولموقع الواحة أهمية كبيرة؛ لأنها تقع بالقرب من الحدود المصرية الليبية. وتنبع أهمية الواحة من أنها كانت موطناً للحضارة الفرعونية وعبادة الإله آمون(٥) ويقع بها معبد الوحى فى قرية أغورمى ومعبد أم عبيد بالقرب منه، وكانا مركزين رئيسيين فى العالم القديم لعبادة الإله آمون ولعب كهنة هذا المعبد دوراً مهماً فى تاريخ البشرية؛ حيث كان الملوك يستشيرون الإله قبل قيامهم بأى عمل مهم. وشهدت الواحة تأثيرات ثقافية من العهد الإغريقى والرومانى والفتح الإسلامى وتتميز الواحة بخصوصية ثقافية بسبب طبيعة البيئة الصحراوية التى تجعل الزيتون والنخيل هما الزراعتان الأساسيتان فى الواحة، كما جعلت مادة البناء الرئيسية هى الكرشيف الذى يستخدم فى العمارة التقليدية.

وتتكون مدينة سيوة من : قرية أغورمى وهى أقدم القرى وتقع بجوار معبد أم عبيدة على هضبة مرتفعة، وقرية (شالى غادى) ومعناها المدينة القديمة، وتقع بالقرب من السوق وكل منهما كان محاطاً بسور ويقع فوق هضبة مرتفعة. ثم ترك الناس القرية القديمة وبنوا على سطح الأرض بمادة الكرشيف وبالطريقة التقليدية للواحة، وفى الآونة الأخيرة بدأت بعض الامتدادات العمرانية الحديثة وتحول الأهالى إلى البناء بالحجر الأبيض بدلاً من مادة الكرشيف. وتقسم القرية إلى عدة حارات(٦).

والسكان الأصليون هم من إحدى قبائل زناتة الذين اختلطوا مع مرور الأيام مع البدو من قبائل مختلفة تعيش فى غرب وادى النيل وغيرها من القبائل التى تعيش فى شمال إفريقيا وليبيا. أضف إلى ذلك أن سيوة كانت فى العصور الوسطى محطة من محطات القوافل وسوقًا لتجارة الرقيق. فالسكان هم خليط من الفلاحين والبدو من أصول بربرية وسودانية ومصرية ويتحدثون اللغة السيوية(٧).

وينقسم السكان إلى قسمين رئيسيين : الشرقيون ويسكنون الجانب الشرقى من المدينة فى حارات السيوخة، السوق، أغورمى، لهبيرات وينتمون إلى الطريقة الشاذلية المدنية.

والغربيون ويسكنون غرب المدينة فى حارات دويدار، الغايت، وينتمون إلى الطريقة السنوسية. ولكن هذا التقسيم غير صارم وتوجد حالات كثيرة يسكن فيها الغربيون فى حارات الشرقيين كما هو الحال فى حارة لهبيرات.

والقبائل الشرقية هى : الشراقنة، الحمودات، الشهيبات، أغورمى، الظناين، العدادسة، ويتفرع كل منهم إلى عدد من البيوت فينقسم العدادسة إلى: الشرامطة، سايس، الجواسيس. وتنقسم قبيلة أغورنى إلى سبعة بيوت هى : أدمى، البعاونة، العزيزى، البعاكرة، السماين، جيرى، على زنجيله. وشيخهم هو الشيخ إبراهيم عثمان ولكبر سنه ينوب عنه عبد الرحمن عثمان وقد تولى حديثاً عام ٢٠٠١ قيادة احتفال السياحة بعد مرض الشيخ مدنى.

(٥) الإله آمون : هو إله خالق رئيس الآلهة وامتزج بالثالوث الشمس، الموت، القمر يصور فى شكل إنسان يحمل فوق رأسه القمر وهلاله وهى رموز أنثوية.

(٦) حارة: السيوخة، السوق، أغورمى، لهبيرات، دويدير، تابة الكبيرة، تابة الصغيرة، بشندد ، الرمل ، العتيق، المنشية، مقدم، السيوخة، الظاهرية الغربية، الظاهرية الشرقية، زجاوه، سيدى رحيم، زاوية سيدى رحيم، تمصار.

(٧) اللغة السيوية : تنطق ولا تكتب وهى مزيج من العربية والأمزيغية، راجع أحمد فخرى، ص ٥٨، وقد ذكر بعض المراجع عن اللغة السيوية هى :

Baisset, Le Dialecle du syauah, paris 1990, W seymour walker, The siwa language, london 1991.

- laoust, **Siwa, son Parler,** paris, 1932.



أما عائلات الغربين فهى : أولاد موسى، السراحنة، الشحاين وينقسم الشحاين إلى الرواجح، الحوايطة.

وظلت المعارك بين الشرقيين والغربيين تلعب دوراً حاسماً فى حياتهم حتى أواخر القرن الثانى عشر. وهذه المعارك كانت تشكل الأساس الذى تبنى عليه احتفالاتهم وألعابهم.

وقديماً كان الأهالى يعبدون الآلهة المصرية وخاصة الإله آمون. وفى عهد الاضطهاد المسيحى (دقلديانوس) فر إلى الواحة بعض الرهبان وأقاموا بها بعض الأديرة والكنائس، ولكن المسيحية لم تنتشر بين أهل سيوة. وفى القرن التاسع الميلادى دخل العرب سيوة. ولكن الإسلام لم ينتشر فى الواحة إلا فى أواخر العصر الفاطمى فى أوائل القرن الثانى عشر الميلادى عن طريق الطريقة السنوسية.

وتتمتع واحة سيوة بخصوصية ثقافية تجاه المرأة، فالاحتفالات الشعبية تقوم على مشاركة الفتيات الصغيرات، فالفتاة حتى سن الثانية عشر يسمح لها بارتداء الفستان الطويل وتغطى نصف شعرها بالطرحة ويظهر النصف الآخر، وهذه الطريقة فى تصفيف الشعر تسمى (جمة) أما الفتاة الصغيرة فلا يفرض عليها أى قيود تجاه غطاء الرأس.

أما المرأة المتزوجة فلا يسمح لها بالخروج إلى الطريق إلا إذا غطت كل جسدها بملاءة زرقاء تسمى (طرفوط) وهذة الملاءة تخفى الجسد من الرأس حتى نهاية القدمين وتغطى الوجه أيضاً ويكون على المرأة أن تمسك طرفى الملاءة بطريقة خاصة من عند الوجه حتى لا يظهر منها غير العينين فقط، والنساء غالباً لا يسرن فى الطرقات بل ينتقلن عن طريق (عربة الكاروزة) فتجلس المرأة متربعة فوق العربة أثناء الانتقال من مكان إلى آخر، أو تجلس عدد من النساء فوق كاروزة يقودها أحد الأطفال أو الرجال أثناء عودتهن من الحدائق. وتحتفل النساء فى أماكن خاصة بهن بعيداً عن احتفالات الرجال. وأما أثناء وجود المرأة داخل المنزل تفرق شعرها من الوسط وتضفره وتظهر مقاصيص من أسفل الطرحة أو عصبة الرأس. والمرأة السيوية تزين يديها فى مناسبات الزواج عن طريق التخضيب بالحناء والفتاة الصغيرة التى على وشك الزواج تزخرف يديها برسمها بالزهور وأوراق النباتات، أما المرأة الكبيرة فهى لا ترسم رسومات على يديها. أما النساء (البدويات) من قبيلة الشهيبات فيضعن الوشم على الجبهة (هلال) وعلى الذقن (جرجوس) وقد يكتفين بعمل نقطة واحدة بالإضافة إلى استخدام الحنة، وملابسهن تختلف عن ملابس السيويات ويعشن فى الخيش بالقرب من أبو شروف بجوار بئر عين زهرة.

٢ ـ المرأة والأداء الدرامى

إن الطقوس تفتح الباب لكى نفهم الثقافة من الداخل، فالطقوس فى بعض الأحيان تصور التاريخ والأساطير تصويراً دراميّا، فالأداء الدرامى يؤكد على الطبيعة الفنية للفولكلور، فالشعر الشعبى ليس موهبة فقط، ولكنه رموز ترتبط بالهوية والثقافة ويشير إلى الدلالات الكامنة خلف الأحداث ووراء حدودها الواقعية، ويقدم فى إطار الثقافة الذى ينبع منه، فالفن الشعبى يترجم عناصر الحياة اليومية إلى منتج غير عادى، ويقدم عناصر الثقافة اليومية مصورة من منظور الأفراد والجماعات ويعكس طبيعة المكان الذى تم إبداعه فيه[٨].

والطقوس إما أن تكون طقوس عزل الجسد أو طقوس إدماج الجسد. فقد يتم عزل الجسد فى طقوس الحداد أو منع اللمس أو المصافحة والتقبيل، وقد يكون هذا التحريم دائماً أو لبعض

(٨) Michal Aiwood Masan, **I Bow my head to the ground**, jonrnal of Amirican Folklore 1994. N.107.N 423.

الوقت؛ ففى بعض المناسبات يحرم الاقتراب إلى المرأة الحائض وقد يحرم التزين والاغتسال. أما طقوس دمج الجسد فتتم فى طقوس الزواج، السبوع، الختان؛ حيث يصبح الفرد عضواً فى جماعة(٩) وقد ربط بول إكلمان Poal Eklman بين الحركة والثبات، مثل اللغة والصمت، فالحركة فى الطقوس تؤدى إلى التعارف فى شكل مقبول ومعقول؛ لأن الأجساد تتقابل فى شكل متغير، وهذا يؤدى إلى حالة الشعور، وهذا يختلف عن الثبات فى الحركة؛ فتتنوع الحركات وتتنوع المشاعر والتجربة الجماعية المؤثرة، كل ذلك يؤدى إلى التعارف السريع. فالحركة فى الطقوس تعبر عن القدرة على مشاركة الآخرين فى المشاعر والأفكار، وفى أداء الحركات نفسها: تجربة المعاناة(١٠).

(٩) Hawaiun Hula competitons, Event Repertare, performance tradition jonrnal of American Folklore. N. 109-434.

(١٠) Dieder Sklar : Ibid.

الاحتفال بوداع الحجاج واستقبالهم

الحج من أهم المناسبات التى يحتفل بها أهالى سيوة، وهم يحتفلون يوماً واحداً عند سفر الحجاج وثلاثة أيام عند عودتهم.

فى يوم ذهاب الحاج تذهب النساء والفتيات قبل شروق الشمس إلى معبد آمون يجتمعن فى ساحة النبوءات ويأخذن معهن (عصيدة) تصنع بالدقيق والزبادى أو الأرز واللبن والسكر ويمضين نصف ساعة يأكلن هذا الطعام معًا فى الساحة الواقعة أمام قاعة تتويج الإسكندر ثم يمدحن النبى فينشدون :

هيـة صـلاة على محمد

ثم يعودن وهن ينشدن :

دنجـل دنجـل دنجـولا إن شاء الله جوز دى تشورا

إن شاء الله يعود بالسلامة محمل بالهدايا

وعندما يخرج الحاج يخرج معه أهله لكى يودعونه من باب بيته إلى باب القسم. والآن أصبح الوداع عند مسجد سيدى سليمان(١١). وتجتمع الفتيات غير المتزوجات وهن يرتدين ملابس بيضاء، وكل فتاة تحمل فى إحدى يديها جريدة خضراء مزينة بثمار الزيتون والليمون وزهور عباد الشمس، بحيث يناسب طول الجريدة قامة الفتاة، وينتظرن فى صفوف لوداع الحاج، أما ابنة الحاج فتحمل جريدة وعلماً أبيض مشغولاً عليه بخيوط من الحرير الأحمر والأصفر والأخضر مكتوباً عليه (الله أكبر) ومرسوماً عليه هلال ونجمة ويغنين باللغة السيوية :

(١١) قديماً كان الحج لا يتم إلا عن طريق القرعة التى تجريها وزارة الداخلية.

دنجـل دنجـل دنجـولـه إن شاء الله جوز دى تشورا



وعندما يركب الحاج تعود الفتيات إلى منزله حيث يربطن سبع جريدات على سطح المنزل (الراية الخضراء) وتضع ابنة الحاج العلم مع الجريدة.

ويتناول جميع المحتفلين الطعام فى منزل الحاج. فيقدم لهم العيش المقطع المخلوط بالزيت واللبن. ثم يعود كل فرد إلى منزله.

وعند عودة الحاج تقوم الفتيات بنفس الدور فى استقبال الحجاج فيأتين وهن يرتدين الملابس البيضاء لإنزال الجريد. وتحمل ابنة الحاج العلم ويصاحبهن الأطفال فى هذا الموكب. وقبل أن يصلن إلى مكان وقوف الحجاج بمسافة ثلاثين متراً يجرون فى طابور،

وكل فتاة تصل إلى مكان الحاج ترمى الجريدة على الأرض وتسلم عليه. أما ابنة الحاج فتسلم وتلقى بالجريدة ثم تعود بالعلم إلى المنزل وتحتفظ به فى مكان أمين. وفى الطريق إلى استقبال الحاج يغنين ويزغردن :

هيه صلاتى على محمد

وفى منزل الحاج تقوم النساء بدور مهم فى إعداد الطعام حيث يشترك أهل كل حارة فى العمل وإعداد الطعام ويحتفلون بابن حارتهم، وهذا الطعام يكون صدقة بعودة الحاج سالماً، ويحتفل أهل كل حارة لمدة ثلاثة أيام بالاشتراك فى الطعام والشراب فتذبح الخراف (ثلاثة أو أربعة خراف) ويعدون الأرز والحلوى.

وفى اليوم الثالث تفتح الشنط وتوزع الهدايا، وأول من يتلقى الهدية الزوجة ثم الأم ثم توزع الهدايا على الجيران والأقارب خاصة من شارك فى الاحتفال.

هذا الاحتفال يعكس تاريخ الواحة فى الاحتفال بالإله آمون[12] حيث كان يصاحب الاحتفال موكب عظيم من العازفات الصغيرات والفتيات وهن يرتدين ملابس بيضاء ويرقصن ويغنين. وقد اندمجت هذه الممارسات فى الاحتفال الشعبى بوداع الحجاج واستقبالهم، ومازالت الممارسات الشعبية ترتبط بمعبد النبوءات رغم انقطاع الوحى، وخاصة لدى سكان قرية أغورمى، ولكنهم يصبغون هذه الاحتفالات بالطابع الإسلامى عن طريق الأغانى التى تنشد فى مدح الرسول، فقد استبدلت بالكلمات القديمة التى كانت تنشد للإله آمون كلمات أخرى جديدة تتناسب مع العقيدة الإسلامية.

المولد النبوى الشريف (داق - داق) :

يتم الاحتفال بالمولد النبوى الشريف بداية ربيع أول ويتم الاحتفال لمدة أحد عشر يوماً يجتمع الرجال فى الجوامع يقرءون من (كتاب المناوئ)[13] الذى يقص عن سيرة الرسول من يوم أن حملت به أمه حتى أتته المنية وعن المعجزات التى صاحبت ميلاده وحياته حتى مماته. وفى اليوم الثانى عشر يقيمون خاتمة الكتاب، وفى هذه المناسبة يأكلون البليلة باللحم والبليلة بالسكر.

هذا الاحتفال يرتبط بالطريقة السنوسية وأتباعها من الغربيين الذين يحتفلون بمولد الشيخ السنوسى فى زاويتهم التى تقع فى طرف الجبل (بجوار المركز الحضارى) وفى هذا الاحتفال يدعون إلى الغداء أعضاء الطريقة المدنية من الشرقيين بعد صلاة الظهر[14].

احتفال النساء

فى كل حارة تجتمع الفتيات ويدرن حول المنطقة ويغنين وكل فتاة تطبخ نوعًا من الطعام ويتبادلن الهدايا من الطعام وهذه الهدية تسمى (داق - داق) (يعنى ذوق حاجتى وأنا أذوق حاجتك)، وتحتفل النساء فى احتفال خاص فيجتمع نساء كل حارة عند أكبرهن سنًا ومكانة ويحرصن على أن تكون من بين المدعوات واحدة أو اثنتين حاملة للتراث وحافظة للأناشيد والأغانى التى تردد فى هذه المناسبة.

وقد ذكر بعض الكتاب أن للتبادل أهمية فى بناء العلاقات الاجتماعية، فقد أوضح آدم سميث Adam Smith أن التبادل يتم فى عملية البيع، وقد ربط مالينوفسكى تبادل الهدايا والتبادل فى السوق الذى يتم فى عدة أشكال؛ فالعلاقات الاجتماعية تعتمد على التبادل أكثر

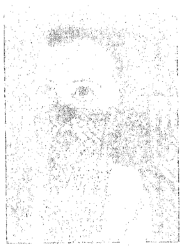
(١٢) معبد الإله آمون موجود فى منطقة أم عبيدة التى تقع على مساحة صغيرة من قرية أغورمى، وقد بنى فى الأسرة ٢٦ ولم يتبق منه اليوم إلا آثار مهدمة. ومعبد النبوءات موجود فوق صخرة أغورمى وحتى الآن لم يتم اكتشاف المعبد كاملاً لأن أهالى سيوة بنوا منازلهم فوق أجزاء من المعبد، وقد أسس المعبد فى عهد أحمس الثالث واكتمل بناؤه فى عهد الإسكندر. وترجع شهرة هذا المعبد إلى أهميته فى التنبوء بالمستقبل واستلهام الوحى، وكان يحج إليه ملوك وقادة العالم.

(١٣) **كتاب المناوئ** : مؤلفه عبد الله المنياوى وبه قصائد تردد حول الفرحة بالمولد النبوى فى كل يوم بعد صلاة العشاء ينشد أحدهم قصيدة ويقرءون ٣ - ٤ صفحات من الكتاب ولا ينتهون من قراءته قبل يوم ١٢ من الشهر العربى ولهم طريقة خاصة فى الإنشاد.

(١٤) فى العلاقة بين قص الأغنية والتغيرات الاجتماعية راجع :
-Michail pickering and Tony Greer Everyday cultvre poular song and the vernaculap Milien, Milton keynes. philadelphia 1987. p. 39.



من كونها جزءاً من البناء الاجتماعى؛ لأن المجتمع فى حركة دائمة. وإن دلالات التبادل تعتمد على المعنى الذى يكمن فى ثقافة المشاركة. فالمشاركة كانت أساس المجتمعات والتنظيمات الاجتماعية (تبادل الأرض – النساء – النقود) أما مارسيل مواس Marcel Maass فى مقاله عن الهدايا (١٩٢٥ ـ ١٩٥٤) أوضح أن تبادل الهدايا لا يعتبر فقط قيمة اقتصادية تحقق ربحاً مادياً ولكنه أيضاً يؤدى إلى تبادل العاطفة. أما ليفى استراوس Leve strass فقد تعامل مع الحياة الاجتماعية كما تعامل مع اللغة، وهو يرى أن الحياة الاجتماعية مثل الألعاب يستخدمها الأفراد من أجل العلاقات، وهناك قواعد ونظم تتحكم فى التبادل مثل قواعد الألعاب الرياضية التى تمكن فريق من الفوز على فريق آخر. وقد اعتمد فيرث على التحليل اللغوى وربط بين البناء الاجتماعى والعلاقات الاجتماعية، فدراسة البناء الاجتماعى توضح كيف يتخذ الناس القرارات. أما رادكليف براون فقد تعرف على البناء الاجتماعى والتغير الذى يجعل عنصر من العناصر يحل محل الآخر(١٥).



(١٥) Robert layton, An introductim to teory in anthropology Combridge unirersity, press, 1997, pp. 98-99.

احتفال عاشوراء

الاحتفال بعاشوراء يكون يوم العاشر من محرم وفى هذه المناسبة فى ليلة الاحتفال يحضر الأب لكل ابن من أبنائه (الأولاد والبنات) جريدة مزينة بكل أنواع الفاكهة الموجودة: (الرمان ـ المشمش ـ العنب) وهذه الجريدة تسمى البصباصة توضع فوق السطح فى مكان مرتفع حتى يراها كل من يسير فى الطريق ويصعد الأولاد والبنات فوق السطح يرددون الأغانى:

عاش ريقيا بجناح شاء الله بوزى دى ناتاخ

يا مبارك يمس تجيلا الكاك ياغزالى يحنى ليا

ربنا يعطينا طول العمر وتحضر السنة القادمة

يارب بارك عندنا النخلتين الفريحى والعزالى

وقد ذكرت برجيت شيفر هذا الاحتفال قائلة: فى هذا اليوم تغطى أسطح المنازل بسعف النخيل وبعضه مخضب باللون الأحمر، ويثبت فى كل سعفة شعلة يوقدها الأطفال فى المساء بينما هم يتبادلون الأغانى وفى اليوم التالى يتزاور القوم ويتبادلون الهدايا(١٦).

وقد ذكر أحمد فخرى أن هذا العيد كان يحتفل به عن طريق لف الأعمدة الطويلة السميكة بقطع قديمة من النباتات سبق غمسها فى زيت الزيتون، وينقسم الناس إلى مجموعات كل مجموعة تلتف حول عمود من الأعمدة ثم يشعلون النار فى هذه الأعمدة حيث يقضون الليل كله(١٧).

ومن عادة السيدة فى هذا اليوم أن تطبخ الكسكاسى بالضلوع التى تحتفظ بها من لحم العيد. فالعادة أن تأخذ ربة المنزل الضلع الأيمن من ذبيحة العيد وتحتفظ به حتى يأتى عاشوراء، وتحتفظ باللحم عن طريق فتح فتحات صغيرة فى أجزاء متفرقة يوضع بها الملح ثم تضع اللحم فى قفص أو كرتونة وتعلقها فى مكان عال تمر عليه الريح.

وهذا الاحتفال يتم داخل المنزل ولا توجد احتفالات عامة فى الشوارع، وهو يعكس تأثيرات من الثقافة الفارسية التى انتقلت إلى الواحة فى عهد قمبيز الذى حاول فتح مصر عن طريق واحة سيوة حيث كان الفرس يقدسون النار(١٨) ويحتفلون بها، وقد اندمجت هذه

(١٦) برجيت شيفر: **واحة سيوة وموسيقاها**، ترجمة جمال عبد الرحيم، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦، ص ١٠٠.

(١٧) أحمد فخرى: **مرجع سابق**، ص١٤٨.

(١٨) توجد الكثير من المعتقدات حول النار ومن هو صاحب الحق فى إشعالها فى الاحتفالات، وما المعتقدات حول النار الجديدة، وما طريقة استخدامها فى التطهر وإبعاد الشر، وما ارتباط النار بالخلود.

التقاليد مع الثقافة الإسلامية، كما توجد الكثير من التأثيرات المغربية تظهر فى أنواع الأكلات التى تطبخ فى هذا الاحتفال.

الاحتفال فى عيد السياحة

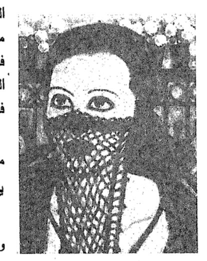
احتفال النساء فى حارة لهبيرات فى منزل مريم عبد الله مرسال (١٤ شعبان ٢٠٠١): عيد السياحة هو عيد سنوى تقيمه الطريقة المدنية الشاذلية كل عام، وغالباً يقام هذا الاحتفال فى منتصف شهر رجب بعد انتهاء موسم العمل الزراعى وحتى يكون الجو معتدلاً ويكون القمر فى أحسن ظهور له. وقادة الطريقة هم المسئولون عن تحديد ميعاد هذا الاحتفال. وفى بعض الحالات النادرة يؤجل الاحتفال إلى شهر شعبان بسبب ظروف طارئة مثل التى حدثت عام ٢٠٠١ حيث قامت المحافظة بعدة تجديدات فى المنطقة وتولت بناء المبنى الذى يحتفل فيه رؤساء الطريقة بالمواد نفسها والطراز التقليدى نفسه ووزعت قمصاناً من الكتان على أعضاء الطريقة (القميص السيوى) وهذا أدى إلى تأجيل ميعاد الاحتفال.

والسياحة يقصد بها السياحة الدينية؛ حيث يجتمع الرجال لمدة ثلاثة أيام فى جبل الدكرور وهم يأكلون الطعام الخفيف وينشدون الأناشيد الدينية. ويسمح للفتيات بالمشاركة فى هذا الاحتفال خلال النهار فقط، ويكون للنساء احتفالاتهن الخاصة أثناء احتفال الرجال فى الجبل، وتقيم نساء كل حارة حفلاً خاصًا بهن فيجتمعن فى منزل سيدة لها مكانة عاطفية لديهن وغالبًا تكون أكبر نساء الحارة سنًا، وتمتلك مكاناً يسمح باجتماع عدد كبير من المحتفلات ويقام الاحتفال عندها كل عام.

وقبل موعد السياحة بيوم تذهب مجموعة من النساء إلى بيت السيدة مريم ويسألنها هل ستقيم الاحتفال كعادتها فى كل عام، فإذا أجابت بالإيجاب تتولى إحدى السيدات جمع المبالغ المتفق عليها للاشتراك فى هذا الاحتفال (جنيهان ونصف لكل مشتركة فى اليوم) ويرسلن أحد الشباب إلى السوق لشراء المشتروات (فراخ، أرز، سلطة، دشيش، مصارين، فشة، كرشة، قصب) بالإضافة إلى الهدايا (بكر خيط، بخور، أكياس سافو، سفن أب، أكياس كرتيه، بمبونى).

فى أول يوم للسياحة تجرى القرعة لتوزيع العمل وتحديد دور كل منهن (تنظيف، تقطيع، طبخ، غسيل الأوانى) وتعاد القرعة كل يوم لإعادة توزيع الأدوار.

وهذا الاحتفال يشارك فيه النساء والفتيات اللاتى لا يذهبن إلى السياحة وتشارك الفتيات الصغيرات عند عودتهن من السياحة. تجتمع النساء كل يوم فى منزل السيدة مريم من الثامنة صباحًا وحتى العاشرة مساءً، ويتناولن الغداء معًا. فى اليوم الأول كان الغداء فراخ وفى اليوم الثانى فراخ مشوية وفى اليوم الثالث؛ وهو أهم أيام الاحتفال يقدم السمك فى الغداء وفى العشاء المخمخ، كما تقدم السيدة مريم بعض الوجبات للتسلية مثل القصب فى فترة الظهر بعد الغداء.



فى اليوم الثالث بعد العودة من السياحة كونت الفتيات جوقة غنائية وهن ذاهبات إلى منزل السيدة مريم وأنشدن :

يا خضرة يا خضرة...

ما تخافى يا خضرة   تا نحداكى تحت الشجرة

وهذه الأغنية تغنى أيضاً فى مناسبات الزواج والحج.



مدق لدق الحبوب والتوابل



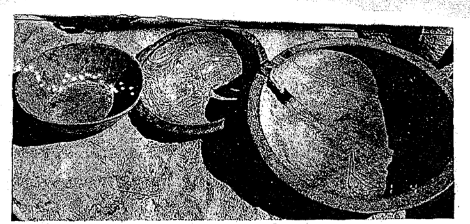
خشب النخيل يفرغ ويستخدم
كاطار حول المشاعل



مصيدة من الحبال لصيد العصافير



بوقال لحفظ السمن من الجلد



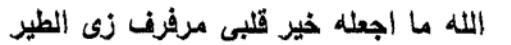
أطباق من الخشب المعشق من خشب الزيتون وخشب الرمان

وبعد العشاء أقيم حفل كبير لتوزيع الهدايا فى احتفال كوميدى يتخلله الرقص والغناء والكوميديا.

اجتمعت النساء والفتيات فى حجرة كبيرة وجلسن على الأرض فى شكل دائرة وجلست السيدة مريم بجوار الباب.

بدأ الاحتفال بإنشاد أغنية يحيون بها السيدة مريم على استضافتها لهن. ثم دخلت سيدة حاملة لفقه كبيرة (تعدلت) وضعتها فى أحد أركان الحجرة ووقفت بجوارها وهى مبتسمة ابتسامة عريضة وقد رفعت إحدى يديها بهدية ملفوفة فى ورق جرائد بشكل يظهرها فى حجم كبير جداً خادع للنظر.

ثم دخلت فتاة تحمل صينية كبيرة فوق رأسها وتصاحبها فتاة متأنقة ولها قدرة على الحوار مع الجمهور ولها شخصية متميزة، وقامت بهذا الدور فتاة تدعى صفية (من الغربيين). ورقصت الفتاة حاملة الصينية وأيضاً الفتاة المصاحبة ولكنها كانت تحيى الجمهور وتتبادل الحوار معهن أثناء الرقص. وتحمست بعض الفتيات من الجمهور وشاركن فى الرقص، واستمر المشهد عدة دقائق. ثم جلست الفتاة حاملة الصينية على الأرض ووضعت الصينية فوق ركبتيها، وقامت الفتاة المصاحبة بالدق على الصينية أثناء كتابة أسماء الحاضرات فى أوراق صغيرة ثم قلبت الصينية ووضعت بها الأوراق ورفعت إحدى الأوراق إلى أعلى، ثم هتفت الحاضرات تحية لرافعة الورقة (صفية، صفية) وتبادلت هى الحوار الساخر مع الحاضرات. وأنشدن معاً :



الله ما اجعله خير قلبى مرفرف زى الطير



وعند إعلان اسم الفائزة بالهدية غنوا باسم الفائزة :

زينب علوش إياك لجروش

ما يسر قلبك يا يهيجه

ثم تسلمت الفائزة الهدية على نغمات الغناء وهن يغنون :

البلبول البلبول   الكبير الكبير

ثم قصت غلاف الهدية ورفعت يدها بالهدية التى قد تكون قطعة واحدة من التوفى وتدور فى كل اتجاه. وسلمت الورقة المكتوب عليها الاسم لإحدى السيدات تجلس فى أحد أركان الحجرة ليعاد استخدامها مرة أخرى. واستمر هذا الأداء المرح حتى تسليم آخر هدية. وهنا وقفت الفتاة حاملة الصينية ووضعتها على رأسها وتصاحبها الفتاة التى تعلن عن الأسماء وهى تقوم بحركات مرحة ويغنون :

يا مولانا يا عظيم الجود ثم تنسحب من الحجرة

وينسحب على أثرهما كل الفتيات إلى حجرة مجاورة، ويشتركن فى الرقص والغناء ويتبادلن النكات على صوت الريكوردر بينما تبقى السيدات فى الحجرة نفسها يجلسن مربعات فى شكل دائرة ويبدأن فى الغناء.

وقد بدأت الغناء السيدة سالمة (والدة صفية) وكانوا يدللونها (سلومة) وهى سيدة لها ذخيرة من الغناء ولها روح مرحة ولذلك فهى مركز اهتمام الجميع، ثم أكملت الأغنية

السيدة تودد ثم السيدة كاملة، ولكن أداءهن كان أقل مهارة وخالياً من العاطفة وكانت بقية النساء تكتفى بترديد المقاطع فقط.

وجرى حوار فكاهى عن الحماة وأخت الزوج التى لا تترك الزوجة تنفرد بزوجها كما تبادلوا الفكاهة عن إحدى الحاضرات اختفت فجأة من بين المحتفلات فترة الظهر لكى تنفرد بزوجها.

وشاركت السيدات الكبيرات فى الغناء أيضًا فتغنت إحداهن بأغنية تعبر فيها عن فرحتها بقدوم الحفيد بعد طول انتظار فقالت :

لمنام تشرجيخا لمنام   لقد رأيته فى قدام فى المنام

ثم أجروا تمثيلية فكاهية وهن جالسات فى الدائرة نفسها، قامت بالدور الرئيسى: شابة مطلقة.

الدور الثانى : امرأة متزوجة، الدور الثالث: امرأة كبيرة (والدة الشابة المطلقة).

ودار الحوار حول محاولة الشابة المطلقة أن تخطف زوج السيدة وتتدخل السيدة الكبيرة للدفاع عن ابنتها وإقناع الزوجة أن ابنتها لا ترغب فى الزواج من زوجها. ولكن الشابة المطلقة تصر على الزواج من الرجل وخطفته من زوجته الأولى.



وختمت الجلسة بالإنشاد الدينى وتمنى زيارة قبر الرسول وكانت السيدة سالمة هى التى تقود الغناء :

- يا آمنة بشراك

- يا مولانا يا عظيم الجود

- الله الله يا عالم بالسر لا يخفاه

فالرقص مثل الفنون الأخرى يشتمل على التمثيل ويعبر عن العواطف والأحداث وقد يصور حركات الحيوانات وقد يعبر عن العادات وقد يعبر عن مناسبة دينية والمعانى التى يعبر عنها الرقص تبقى فى عقول الناس. والرقص التقليدى يمكن تسجيله فى خطوات عن طريق الرموز، والتصوير الفوتوغرافى أحسن وسيلة لوصف الرقص. والدراما الاجتماعية تعتمد على الأحداث العادية وتعكس العادات والتقاليد ويرتجل الناس النص ويقومون بالأدوار وهى أدوارهم نفسها فى الحياة والنهاية تكون مفتوحة والبناء غير كامل، وأحياناً يقطع الحوار تعليقات الجمهور وهى نماذج تعكس ما يعتقد به الناس وما يفضلونه.

هذا الاحتفال يساعد على دمج أفراد الحارة فى وحدة واحدة عن طريق الاشتراك فى العمل والاشتراك فى الغناء ووحدة المشاعر التى توحد بين المحتفلات، ويتفوق فى الأداء الدرامى شخصيات من الغربيين ويستطعن أن يكن بؤرة الاهتمام فى هذا الاحتفال الذى تغلب عليه كثرة من الشرقيين وتمتزج الأجساد فى حالة من التوهج والمرح ويؤدى هذا إلى التماس النفس الذى يقضى على شعور المنافسة والتمايز القبلى ويعيد التوازن بين أفراد الحارة جميعاً.

المرأة واحتفالات الزواج

تلعب الأم دوراً مهمًا فى زواج ابنها فعندما يختار الشاب فتاة للزواج يخبر أمه أولاً عن رغبته فى الزواج من ابنة فلان وتتولى الأم إخبار الأب برغبة ابنها، ويتم التنسيق بين



النساء معاً والرجال معاً، وتقوم الأم أولاً بزيارة لأم الفتاة فإذا أخذت الموافقة من أم الفتاة يبدأ الرجال فى مباحثات الخطبة.

وقبل الفرح بيومين تبدأ احتفالات خاصة بالنساء، حيث تحتفل العروس مع صديقاتها، وتحتفل النساء فى بيت العريس، فالفتيات يحتفلن بصديقتهن بالرقص وتشاركهن العروس، فتجلس العروس فوق بورش مصنوع من الخوص ومزين بالزهور ويتبادلن الرقص واحدة تسلم الأخرى ثم يقمن برقصة جماعية بحيث يكون عدد المشتركات عدداً زوجياً (٤ ـ ٨) وترقص الفتيات كاشفات الوجه وتمسك بطرفى الطرحة فى يديها.

أما النساء حديثات الزواج فيخفين وجوههن بالطرحة (ترقعت) ويتركن أيديهن بجوارهن أثناء الرقص. وقد تجرى المسابقات فى الرقص بين الفتيات والمتزوجات وفى نهاية الرقص تكشف النساء عن وجوههن وتعتمد الحركة على حركة الأرداف والصدر والأرجل، وقد يربط منديل حول الوسط.

أما احتفال النساء فى منزل العريس فيكون عن طريق الغناء فيغنين :

خدناها خدناها	الحلوة كسبناها
خطبناها فى الصيف الماضى	وأبوها ماكنش راضى
علشنها بعنا الأراضى	الحلوة كسبناها
طلبناها بالملايين	وأهلها ماكنوش راضيين
علشنها بعنا الفدادين	والحلوة كسبناها

وفى اليوم الأول المحدد للزواج تذهب مجموعة من السيدات من أهل العريس إلى منزل العروس لكى يزينها. وهذا اليوم هو يوم الحمام ووضع الحنة ونزع شعر الجسد[١٩].

وقديماً كانت العروس تذهب مع أقرانها إلى عين الجوبة[٢٠] التى تقع بالقرب من معبد أم عبيد فى قرية أغورمى وتعرف أيضاً بعين الحمام حيث كانت الفتيات يذهبن مع العروس بعد الظهر لتغتسل. فالعين كانت تتمتع بالعزلة وبعد أن زحف العمران أخذت عين طاموى مكانة عين الحمام. وعند ذهاب العروس إلى العين تذهب معها قريناتها ويغنين وهن فى طريقهن إلى العين :

هية صلاة على محمد يا صلاة على محمد

وتحمل كل فتاة جزءاً من ملابس العروس وحليها، وقد اختفت عادة الذهاب إلى العين بعد وصول الماء إلى المنازل، وأصبحت العروس تكتفى بغسل يديها وقدميها من ماء البئر. وأحياناً تكتفى باللف حول العين مع الفتيات ثم تعود إلى منزلها. وعند عودتها تأكل طعاماً يسمى (الداحية) عبارة عن بيض وخبز وتبقى فى الفراش حتى المساء.

الماشطة

تقوم امرأة متخصصة بزينة العروس تسمى (الماشطة) بمهمة تصفيف شعر العروس طبقاً للطريقة التقليدية فيقسم الشعر إلى جزء أمامى يسمى (كوشيش) يضفر فى ثلاث وثلاثين ضفيرة وفى وسط الرأس تعمل ضفيرة تسمى (الجصاص) والباقى من الشعر يضفر فى أربع ضفائر فى كل جانب ضفيرتين.

(١٩) هذه العادات تختلف عن عادات العرب فى المنطقة حيث يحتفل بيوم الحنة فى اليوم السابق للزواج.

(٢٠) **عين الجوبة :** هى عين الشمس التى ذكرها المؤرخ الإغريقى هيرودوت فى كتابه عام ٤٥ ق.م، وقال إنها إحدى عجائب واحة سيوة؛ لأن ماءها يكون فاتراً فى الصباح الباكر، ثم يبدأ فى البرودة حتى يصبح بارداً جداً وقت الظهر وكلما تقدم الوقت نحو المساء أخذت حرارة الماء ترتفع وتصبح فاترة عند غروب الشمس، وبعد الغروب تزداد حرارتها شيئاً فشيئاً حتى تصل إلى درجة الغليان فى منتصف الليل وبعد منتصف الليل تأخذ فى البرودة.



وعند ذهاب العروس تزينها بحلى من الفضة فتضع على الرأس حلياً من الفضة تحت الطرحة تسمى (تعلقت) ويضفر فى طرف الضفيرة حلية من الفضة تسمى (نزاراتين) وتطرح فوق الطرحة كما ترتدى العروس الخواتم الفضية ويخصص خاتم معين لكل إصبع من الأصابع كما ترتدى الأساور الفضية.

وهذه الحلى تحدث صوتاً شديداً عند سير العروس ولحمايتها من الحسد لأن الأرواح تخشى المعادن وصوت الفضة. أما الخواتم فمعظمها مزخرف بشكل المثلثات وهى رموز ترمز إلى المذكر. فهذه الحلى تتخذ من أجل الخصوبة أو الحماية من الحسد والأرواح الشريرة أو بعض الأحجار الكريمة التى تستعمل مثل العقيق الأحمر للحماية من الضيق.

الدايــــة

تعتبر مـن أهم الشخصيات الحاملة للتراث فى الواحة وهى تقوم بالدور الرئيسى فى حفلات الـزواج والميـلاد فتردد بعض العبارات ذات النغم وتدير الطقـوس وهى نمـوذج جيد يمثل المجتمع والثقافـة بسبب قدراتها الفنية والجسدية التى تمكنها من تجسـيد عناصر الثقافة. ففى العشـاء تذهـب الدايـة مـع مجموعة من النساء إلى منـزل العـروس وهى حاملة السيف على كتفها وتبدأ دخـول المنزل بالتسمية (بسـم اللـه) وفى ساعة ذهاب العروس تخلع أم العروس الجلباب الذى ترتديه وتضعه على كتـفى ابنتـهـا. وفى بعض الأحيان تقوم الداية بفرش الجلباب تحت ملاءة سرير العروس؛ لكى تأخذ الفتاة عرق أمها فتكون مثلها. وتضع الأم حجاباً لابنتها فى طرف الطرحة فى مكان خفى عن الأعين عبارة عن كيس صغير من القماش الأسود يوضع بداخله (كمون أسود) (حبة البركة) يخاط فوقه ودعة صغيرة (يمنا زطاف)؛ لحماية العروس من الأعين الشريرة.

وتصاحب العروس زفة من الفتيات حتى باب المنزل الخارجى ثم تحمل العروس والداية فى عربة إلى منزل العريس. وقديماً كان الخال يقوم بحمل العروسة فوق الظهر حتى منزل العريس. وعندما تصل العروس إلى منزل العريس يرش الملح والحلوى عند عتبة البيت. ويخرج العريس لاستلام عروسه من الداية وهنا يجرى حوار تمثيلى بين الداية والعريس :

تسأله الداية : هل تشتريها؟

فيرد : نعم أشتريها.

فترد : بكم تشتريها؟

فيرد : أشتريها بوزنها.

وفى النهاية يقدم العريس مبلغاً من المال للداية لكى يرضيها ويأخذ العروس من يدها إلى داخل المنزل. وعند باب الحجرة ينشأ العراك الرمزى بين أهل العريس وأهل العروس من النساء وتشتد المنافسة بين الطرفين، فأهل العروس يتمسكون بها. وتستمر هذه المنافسة حتى تأتى أقرب قريبة إلى العريس وتشغل الطرفين المتنافسين حتى يأخذ العريس عروسه إلى حجرته ويفاجأ الطرفان أن العروسين قد ذهبا.

وأثناء هذه المعركة تدخل الداية إلى الحجرة وتضع السيف فى الحجرة عند الرأس وترش الملح فوق السرير. وبعد دخول العروسين إلى الحجرة تبقى الداية منتظرة عند باب



الحجرة حتى يظهر العريس البشارة. وقديماً كان العريس لا يظهر البشارة قبل صلاة الفجر أما الآن فهو يخرجها فى حوالى الساعة الثانية عشرة مساءً وعند إخراج البشارة يعطى الداية مبلغًا من المال وساعته فتذهب الداية إلى أم العروس فى الصباح، وتعطيها هذه الأشياء مع البشارة وهنا تضع أم العروس مبلغًا مساوياً لما وضعه العريس مع هدية من الذهب، وترسل هذه الأشياء إلى ابنتها.

وفى اليوم الثانى تذهب الداية مع مجموعة من الفتيات إلى منزل أم العروس لإحضار (الصندوق)؛ وهو صندوق لوضع ملابس وحلى العروس إلى منزل العريس فيسرن فى موكب وهن يغنين وعندما يصلن بالصندوق إلى منزل العريس يخرجن ما به من ملابس وحلى ويعرضنها على المجتمعات فى بيت العريس ثم يعدن الأشياء إلى مكانها ويدخلن الصندوق إلى حجرة العروس.

وفى اليوم الثالث ترسل أم العروس مع الداية إبريقًا به ماء إلى ابنتها لكى تغتسل به ثم ترش الداية الماء فى أرجاء الحجرة سبع مرات وهى تدعى للعروس أن يثبت أقدامها فى بيت زوجها.

وفى هذا اليوم يعد أهل العريس حفلاً لأهل العروس وفى هذا الحفل يقدم العريس هدية إلى أم العروس عبارة عن قلب الجمار قائلاً : «حلاوة بنتك».

والجمار هو أغلى هدية تقدم فى سيوة فعند نزع قلب النخلة ينتج عن ذلك موتها والنخلة فى سيوة تمثل ثروة مهمة للرجل.

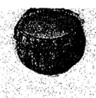
فى اليوم السابع : يقام احتفال خاص بالنساء يسمى (ان كان شماتا) فتأخذ أم العروس صديقاتها وقريباتها وتذهب إلى زيارة ابنتها فيقلن لها (ان كان شماتا) يعنى لقد وحشتينا. ويجمعن مبلغاً من المال يعطينه هدية للعروس. ويقدم أهل العريس لهن أكياساً بها حمص وبندق وجوز وفول سودانى وحلاوة توزع على أقارب العروس ويعملون جماراً توضع فوقه الهدايا.

وفى هذا اليوم تغنى أم العريس أغنية تعبر عن خوفها من أن تأخذ العروس ابنها فتقول كلمات مفهومها : (إذا أخذت العروس ابنها فسوف ترفضها).

وفى اليوم الثامن تذهب العروس مع أمها وأقاربها إلى الحديقة ويأخذن معهن لحمًا وأرزاً وحلوى ويقضين اليوم كله هناك وفى اليوم العشرين تذهب أم العروس مع صديقاتها لزيارة ابنتها وتقضى معها ساعة أو ساعتين فتطمئن على أحوالها مع زوجها ولا تذهب العروس لزيارة أهلها قبل شهر من الزواج وقديماً كانت لا تذهب قبل مرور عام كامل. وبذلك تتم كل طقوس العبور.

فالتقاليد التى ترتبط بهذه المناسبة تسمى تقاليد العبور وتتكون من ثلاث مراحل الانفصال - الانتقال - الاندماج(٢١) فالأفراد ينفصلون رمزياً وجسدياً عن المجتمع ومكانهم المعتاد فيه، وهذا الانفصال يتم عن طريق تقاليد تنقل الفرد من وضعه القديم إلى وضع جديد وفى النهاية يتم إدماجه فى المحيط الجديد. والاحتفال خطوة مهمة فى طقوس العبور وتوجد طقوس عبور خاصة للرجال وأخرى للنساء وهذه الطقوس لها طابع درامى مخيف فى بعض المجتمعات، وبعض الطقوس تكون من أجل الاعتناء بالمرأة والبعض الآخر يعبر عن سيطرة الرجال على النساء من الناحية الجنسية وإظهار أن الرجل الصغير قد عرف

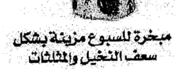
(٢١) Nicole Belmont, **Arnold van Gennep The Greator of French Ethnograp** . translated by Derek coltman The university of chicago, press, p. 58.



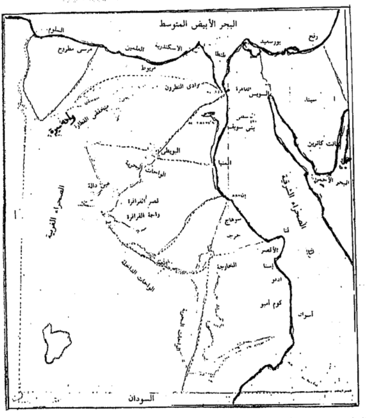
مقلى يستخدم للشرب



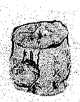
مبخرة للعروس مزينة بمادة (حناحنا) فى شكل أنصاف دائرة نقط



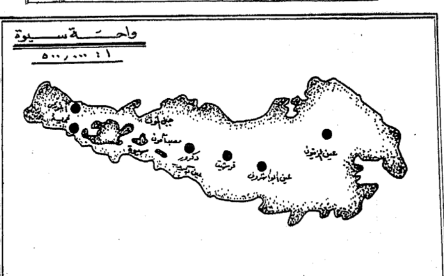
مبخرة للسبوع مزينة بشكل سعف النخيل والمثلثات



مسرجة للإنارة



براد للزينة



عالم النساء وأصبح رجلاً، وبعضها يشير إلى الخصوبة والعذرية والرموز الدينية. والاتحاد يتم سراً فى الظلام وطقوس الزواج تتم فى مراحل متتابعة، وهى تؤدى إلى نقل العروسين إلى حالة جديدة(٢٣).

(٢٣) Victor Turner, Dramas, Fields and Metaphors, Symbolic Action in Humon Socicly. Cornell University press, London 1978, p.230.

الداية ودورها فى احتفال الميلاد

عندما تشعر المرأة بأعراض الوضع ترسل فى طلب أمها والداية، وتذهب الداية وهى تحمل سكيناً وملحاً، وتضعهما تحت وسادة المرأة عند الرأس وعندما ينزل الطفل يطلقون البخور فى الحجرة لمنع المشاهرة، وتلف الداية المولود فى لفائف بيضاء قديمة ويلف مثل الكفن فيدخلون يديه داخل هذه اللفائف، ويظل كذلك حتى اليوم السابع، وبعد الوضع يقام حفل خاص للنساء يقدم به عيش مقطع وعصيدة بالسكر والسمن ويتم الدعاء للطفل.

وفى اليوم السابع يكتسب الطفل اسمه ويرتدى ملابس جديدة لأول مرة، فى الصباح الباكر تبيع الأم الطفل إلى الداية؛ تعطى الأم الطفل للداية قائلة: اشترى فترد الداية بيعى فتأخذ الداية الطفل على ركبتيها ولا تتركه قبل أذان العشاء ــ وتحضر الداية إناء به ماء وملح وحنة وقرنفل وبعض النقود الفضية وتغسل الطفل وتلبسه جلباباً أبيض جديداً وبعد الحمام ترش الماء فى الحجرة ويكسر الإناء إذا كان من الفخار أو يلقى على الأرض ثلاث مرات إذا كان من المعدن وهنا يجمع الأطفال النقود وهم يغنون (صلى صلى) وبعد الحمام تقوم الداية بوضع الحنة للمولود، فإذا كان المولود ذكراً يضعون طاقية على رأسه ويربطون حولها شريطاً من القماش وتنقط الداية سبع نقط فوق الجبهة، وإذا كانت فتاة يضعون الحنة على جبهتها ويديها أيضاً. وبعد أذان العصر يحتفلون بتسمية المولود فيحضرون صينية بها سبع شمعات ترمز إلى سبعة أسماء، ويتركون هذه الشموع حتى تنطفئ من تلقاء نفسها وآخر شمعة تبقى يطلق اسمها على المولود. وبجوار هذه الصينية توضع صينية أخرى عليها أنواع من الحلوى توزعها الداية على الأطفال. وتأخذ الداية فخذ الذبيحة وهو نصيب الطفل المولود من الذبيحة. وعندما يبلغ الطفل ٦ – ٧ سنوات يختن الطفل، ولكن أهل الواحة لا يمارسون عملية ختان الإناث فممارسة هذه العادة مكروهة للإناث وليس لها وجود فى سيوة.

فالداية تعد نموذجاً، يمثل ثقافة المجتمع لأنها حامل جيد التراث بكل ما به من ممارسات ترتبط بدورة الحياة. وهى تشارك فى كافة الاحتفالات وتكون بؤرة اهتمام المجتمع والقائد الذى يدير الطقوس؛ لأن كل طقس له موعد محدد، ويتبع كل خطوة خطوة أخرى، ويصاحب ذلك: الأداء الدرامى، ونطق كلمات محددة، وكل خطوة ترتبط بالأخرى، ولذلك لا يمكن أن تحل أى امرأة أخرى محلها؛ لأن الداية على وعى كامل بكل ثقافة المجتمع من ممارسات علاجية وسحرية واعتقادية، وهى تشارك بالأداء الدرامى، ويكون لها حرية الحركة والكلام، وهى على وعى كامل بالتنوعات العرقية والثقافية فى المجتمع، ولا تتمتع أية امرأة أخرى فى المجتمع بما تتمتع به الداية من حرية فى التعبير والاختلاط بالآخرين.



٣ ـ المرأة وثقافة العمل

تقوم المرأة فى واحة سيوة بالعمل لتوفير حاجة الأسرة من الطعام والملابس وتنتج بعض الأدوات التى تستعمل فى الاستخدام اليومى ولكن هذه المنتجات ليست مجرد

منتجات نفعية ولكنها تنتج طبقًا لتقاليد محددة ومتوارثة وطبقًا للمناسبات التى تستخدم فيها.

ويصاحب العمل حركة الجسم والغناء، ويعتمد العمل على أدوات معينة قد تفرضها البيئة أو طبيعة المنتج وذوق أهل الواحة. وتعكس هذه المنتجات ثقافة الواحة وتاريخها ولذلك أصبحت بعضها سلعًا تجارية تنتج لكى تباع للوافدين إلى الواحة وأصبحت هذه المنتجات التقليدية مصدر دخل مهم للمرأة.

صناعة الخبز

تتميز الواحة بإنتاج نوع خاص من الخبز مصنوع بالبلح ينتج فى الاحتفالات حيث ينقى البلح (يفضل البلح الصعيدى) ويطبخ فى الماء المغلى ثم يعصر ويضاف إليه الخميرة وبعض الدقيق وقليل من الملح. وكل خمسة كيلو جرامات من الدقيق يضاف إليها ١/٤-١/٢ كيلو جرام من البلح. ويعجن الخليط ويترك لكى يخمر ثم يقطع إلى قطع صغيرة تشكل فى شكل دوائر ثم يبطط ويترك حتى يختمر ثم يوضع فى داخل الفرن.

ولصناعة الخبز تجلس النساء والفتيات فى إحدى الحجرات فى شكل (حدوة حصان) وفى الوسط تجلس ربة المنزل وأمامها امرأة أخرى وتقومان بالعجن وتشكيل العجين فى دوائر وتجلس بجوارهما فتاة أمامها طبلية عليها بعض الدقيق تبطط دوائر العجين وتفردها فى شكل أرغفة وتجلس بجوارها فتاة تناول الأرغفة لفتاة أخرى تجلس على يمين الباب وترص الأرغفة فى صاج ثم تغطى الصاج ببطانية. وفى طرف الدائرة من الجانب الآخر تجلس عدد من الفتيات لانتظار دورهما فى العمل. وعندما يكمل الصاج ويتم اختماره تذهب فتاتان بالصاج إلى الحوش المكشوف الذى يبنى به الفرن وتقوم إحداهما بإشعال الفرن وتنتظر حتى يحمى (صهرنت) ثم تضع الخبز بداخله وتقلب بجريدة طويلة وتنتظر الفتاة الأخرى حتى ينضج الخبز لكى تحمله وتعود به إلى المنزل.

إعداد البلح

تعتبر مهمة إعداد البلح للحفظ والتغليف مهنة خاصة بالمرأة فمعظم الذين يعملون بالمصانع فى هذا العمل من الفتيات، وبعض النساء يقمن بإعداد البلح فى منزلها ويرسلنه إلى المصنع.

الصناعات الفخارية

تصنع المرأة عدة أدوات فخارية بدون أى آلات (فخار يدوى).



(الطاينت): الفرن السيوى، وهو جسم الطابونة حيث تأخذ مادة الكرشيف وتنقيها من الشوائب وتفركها وتخلطها ببعض الماء وتتركها لكى تختمر وتتكون لديها مادة تسمى (تلخت) تشكلها فى شكل نصف بيضاوى وتصنع بها من أعلى عدة فتحات، ثم تحرقها عن طريق إشعال النار فى الجريد الذى يوضع بين حجرين (كانون) وتضع الآنية به وبعد أن تحرقها تتركها لكى تبرد فى مكان فسيح. وبعد أن تبرد تكون قد صنعت الجزء الأساسى الذى يكون الفرن وهذا الجزء يبنى حوله بالطوب السيوى (يريغ) ويوضع لوح من الحديد أسفله وفى الخلف تصنع فتحة تسمى (أبجو) لوضع الوقود.

المبـاخـر

وتصنع المرأة أنواعاً كثيرة من المباخر الفخارية : مجمرت تعرست ـ مجمرت للسبوع ـ تتلخت للأيام العادية. ومبخرة العروس يرسم عليها بعد أن تبرد بمادة حمراء (حنا حنا) وتزخرف بزخارف مثل وحدات الجريد، أو نقط، أو نصف دائرة، أو خطوط متعرجة، وكل هذه الرموز ترمز إلى الخصوبة. فالخط المتعرج يرمز إلى الماء وكذلك النقط أما الدائرة المفتوحة فترمز إلى القمر وهو رمز أنثوى أيضاً. وجريد النخيل يرمز إلى الشجرة وهى رمز لتجدد الحياة. كما أن شكل المبخرة يشبه المباخر التى كانت تستخدم فى الطقوس داخل المعبد المصرى، فالعطور كانت جزءاً أساسياً من الطقوس الدينية فى المعبد المصرى. أما إذا كانت للسبوع فإن الزخارف تأخذ شكل المثلثات وجريد النخل. أما المبخرة التى للاستخدام العادى فلا تزخرف.

كما تقوم المرأة بصناعة أوانٍ أخرى تستخدم فى الشراب أو الوضوء مثل إناء يسمى (مقلى) وبعض الشمعدانات التى تستخدم فى سبوع المولود أو سرجات تشعل بالزيت وتستخدم للإنارة.

وبعض المنتجات تنتج من أجل البيع للوافدين إلى الواحة مثل أشكال ملاعق وأباريق وهى أشكال حديثة وليس لها استخدام فعلى داخل البيت السيوى.

صناعة الخوص

صناعة الخوص فى سيوة عمل خاص بالنساء رغم أنها فى جارة أم الصغير عمل مشترك بين الجنسين. وتعتمد الزخارف فى جارة أم الصغير على الأشكال الهندسية واختلاف ألوان الخوص الملون، وتختص المرأة بصناعة نوع معين من الخوص مشغول بخيوط الحرير والصوف والجلد، والوحدة الأساسية للزخرفة هى المربع أو الدائرة وشكل شعاع الشمس وتجمع هذه الأشكال فى وحدة واحدة، وتعتمد الزخرفة على شكل المنتج وطبيعة استخدامه وطبيعة نوع الخوص الذى يصنع منه.

وتقوم المرأة بنقع الخوص فى إناء به ماء حتى يسهل تشكيله، وتستخدم مخرز خاص لخياطة الخوص وفى النهاية تقوم بصناعة زخارف بخيوط الحرير أو الصوف وقد يدخل الجلد أيضاً. وأهم المنتجات هى : إناء من الخوص له غطاء مثلث (مرجونيت) وتسمى فى العربية معموران (دغار) وهى سلة لوضع الخبز، (مرجونيت ندياش) لحمل الشاى والسكر، (مرجونيت تراوى) وهى لتقديم الحلوى.

منتجات من الخوص:

تيست : طبق كبير للعروس ، تعدلت : للحصاد غير مزخرفة

ترقمت : طبق صغير ، افروش : للتسوق وهى من الخوص الملفوف

المكاييل

أقداح : صاع

أريو : نصف الأقداح



المشغولات اليدوية

زخرفة الملابس جزء أساسى من ثقافة المرأة وهذه الزينة قد ترتبط بالرغبة فى التميز أو جذب اهتمام الجنس الآخر أو ترتبط بالمناسبات الاجتماعية وهناك عوامل كثيرة تحدد



أشكال المشغولات اليدوية؛ فالثقافة الفرعونية لها بصمات قوية فى شكل الزخارف كما أن هذه الأشكال ترتبط برغبة المرأة فـى الخصوبة، وأيضاً نلاحظ أن للبيئة تأثير قوى فى شكـل الزخارف التى تستمدها المرأة من سعف النخيل وثمار الزيتون. بالإضافة إلى أن بعض الأشكال تستمدها المرأة من الأدوات التى تستخدمها مثل شـكل المشط ويظهر أيضاً بعض أشكال الحشرات الموجودة فى البيئة مثل شكل العنكبوت.

وهذه الرموز تتعلمها الفتاة منذ طفولتها فيكون عليها أن تعد ملابس العرس التى تستغرق وقتا طويلاً، ولذلك تجلس الفتيات فى دوائر وقت العصر فى حوش المنزل أو أمام الأبواب وينهمكن فى التطريز على القماش الحرير باستخدام الزراير وخيوط الصوف والحرير والخرز والترتر.

ويخصص لكل ثوب طرحة معينة وسروال محدد والمناسبة التى يرتدى بها الزى هى التى تحدد شكل الزخارف، كما أن هذه الزخارف وثراءها يرتبط بالحالة الاقتصادية للعروس.

وأهم الأثواب هو ثوب العرس وقديماً كان هذا الثوب لونه أسود ويرتدى معه سروال أسود لأن اللون الأبيض كان يستخدم من أجل الحزن. أما الآن فلونه أبيض وبه وصلات من الحرير الأسود فى الجانبين نتيجة التأثيرات الثقافية التى جاءت من وادى النيل. وهذا الثوب توضع له حلية من عند الرقبة على شكل (علامة عنخ) مفتاح الحياة.

والفتاة تطرز بالخيوط والخرز حول هذه العلامة وتتكرر علامة عنخ ثلاث مرات حتى تصل إلى أسفل البطن(٢٤).

أما بقية الثوب فيطرز فى خطوط حول هذه العلامة الرئيسية بحيث يأخذ شكل أشعة الشمس لأن صدر الثوب فقط هو الذى يطرز.

أما الوحدات التى تزين الطرحة (ترقعت) فهى كالآتى :

يتوقف عدد الخطوط المشغولة فى الطرحة طبقاً لحالة العروس الاقتصادية ولكن هناك نظام محدد لعدد الخطوط لا يمكن الخروج عنه والفتاة التى تخرج عن هذه التقاليد دليل على عدم خبرتها فى الشغل مثل الفتاة التى تصنع طرحة من ٤٩ خطاً ولكن التقاليد تحدد عدد الخطوط كالآتى : ١٥ - ٢٣ - ٣٣ - ٤٧ - ٦٠ - ١٠٠، وربما يرجع ذلك إلى أن هذه الخطوط تحدد طبقاً لمساحة الطرحة والحالة الاقتصادية التى تحدد ثراء الشغل أو تقاليد متوارثة ومتعارف عليها.

وأشكال الزخارف هى :

ناتورى : وهو الخط الطويل الذى يمتد بطول الطرحة.

تعرست : شكل عروسه أو (مفتاح الحياة) رمز مصرى قديم.

تاتجلست : شكل العنكبوت.

تاتمشط : شكل (المشط) وله دلالات سحرية.

تسمكت : شكل (السمكة) رمز للخصوبة.

(٢٤) قام بشرح هذه المعلومات د. إبراهيم حسين المتخصص فى الفنون التشكيلية بمعهد الفنون الشعبية كما شرح معلومات عن أسباب تفصيل الثوب بهذا الشكل فى الواحة.

تشك بك: (خيوط متشابكة) وهى رمز سحرى للارتباط.

تاموخا: الخط الذى يطرز على طرف الطرحة لحمايتها من الجوانب الأربعة.

هذا بالإضافة إلى الشراشيب الملونة.

الخيـاطـة

تمتـهن بعض السـيدات مـهنة الخيّـاطة ولذلك فـإن الخيّـاطة على دراية كـاملة بأنواع الجلباب السيوى الذى ترتديه المرأة ومواصفاته.

فالجلباب السيوى واسع جداً بحيث يسمح بارتدائه فوق الملابس العادية، لأن المرأة لا ترتدى الزى التقليدى إلا عند الخروج أو المشاركة فى المناسبات المختلفة. كما أنـه لا يعوق المرأة أثناء الحمل وكذلك طريقة تفصيل السروال تسمح باتساعه خاصة فى فترات الحمل. والجلباب السيوى لـه أكمام واسعة جداً وهو متوسط الطول لأنـه يرتدى معه سروال. وأهم أنواع الجلاليب هى :

تشراح : وهو من الحرير الأبيض وله حليات فى الجانبين من الحرير الأسود.

تدى الرومى : وهو جلباب أسود مقلم بالأخضر والأزرق.

تدى لجبل لحرير : وهو جلباب أسود مقلم بالأحمر أو الأخضر وهذا القماش المقلم يوضع فى الجلباب من الأمام ومن الخلف أما جانبا الثوب والأكمام من الحرير الأسود.

وفتحة رقبة الثوب يوضع فوقها حلية خارجية وهذه الفتحة تكون مربعة للفتاة ومثلثة للمرأة المتزوجة وتصنع على شكل علامة عنخ.

فثقافة المرأة عن الملابس والمشغولات اليدوية تحمل بعض عناصر الثقافة الفرعونية القديمة وبها بعض التأثيرات الإغريقية والمغربية، والتأثيرات الفرعونية تظهر بوضوح فى طريقة فتحة الرقبة والزخرفة التى تعتمد على الرموز الفرعونية القديمة. أما التأثيرات الإغريقية فتظهر فى أسماء بعض الأثواب مثل (تدى الرومى) والتأثيرات المغربية فى طريقة اتساع الثوب.

الـدلالـة

وهى امرأة تقوم بجمع المنتجات التقليدية من النساء والفتيات وتبيعها للوافدين إلى الواحة. وهى تستقبل فى بيتها النساء فقط ولكن الأطفال يقومون بدور الوساطة فى البيع للرجال. وتحدد لها المرأة الثمن الذى تريده وكل ما يزيد عن هذه القيمة يكون من حق الدلالة ولذلك فهى امرأة تجيد الحديث وتحفظ التقاليد كما أنها على وعى بالتطورات فى الأسعار وطبيعة المشترى.



٤ ـ الثقافة والفكر السلبى تجاه المرأة

المـرأة والسـحر

يعتقد أن المـرأة بسبب طبيعتها الجنسية وسيلة لجذب الأرواح الشريرة ولذلك تستخدم النساء فى تنفيذ العمليات السحرية. فيقوم الساحر بتعليم أعوان له من النساء لوضع الأعمال داخل البيوت وخاصة الأعمال التى توضع فى أنواع معينة من الطعام أو تدفن عند

عتبات المنازل. مثل دفن البيض المكتوب عليه بكتابات سحرية أو وضع بعض مخلفات المرأة مثل دم الحيض أو الشعر أو الأظافر فى أكلات خاصة مثل الملوخية.

كما أن هناك أنواع من السحر تجرى للفتيات اللاتى على وشك الزواج مثل ممارسة السحر على الماء ووضع الأعمال فى الآبار وقد تلجأ المرأة إلى السحر لمنع الرجل من الزواج عليها أو إصابة أحد الرجال بالسوء لأنه انصرف عن الزواج من ابنتها، ولذلك تهدد قوته الجنسية عن طريق أعمالها السحرية.

الغولة[٢٥]

(٢٥) راجع صابر العدل: **مجلة الفنون الشعبية**، العدد ٥٠ مارس ١٩٩٦، ص٣٥ - ٤٢.

والمرأة فى المجتمع السيوى إذا مات زوجها تتحول إلى قوة شريرة حسود، ويطلقون عليها اسم (الغولة) وتتحول عينها إلى قوة سحرية تجلب سوء الحظ ممن تقع عليه. وكانت ترتدى ثياباً بيضاء ويتم عزلها لمدة أربعة أشهر كاملة وعشرة أيام ولكن هذه العزلة أصبحت تقتصر على أربعين يوماً فقط، ولا يقدم لها اللحوم ولا يختلط بها إلا إحدى النساء العجائز، وإذا رآها أحد الذكور يحرم زواجها منه كما يحرم عليها الاغتسال أو تغيير الملابس البيضاء أو قص الشعر أو التزين. ولا تنتهى هذه القوة الشريرة من جسد المرأة إلا بإجراء طقوس خاصة بالاغتسال فى بئر الماء.

خاتمة

إن شخصية المرأة فى سيوة لها طابع فريد، وذلك يرجع إلى:

التقاليد التى تفرض الفصل بين الرجال والنساء فى سن مبكرة جداً وهذا يجعل لكل من الرجال والنساء عالم خاص يختلف عن عالم الجنس الثانى.

إن عزلة الواحة النسبى جعل المرأة تحتفظ بالتقاليد المصرية القديمة خاصة فى بعض الاحتفالات وفى طريقة صناعة بعض الأدوات واستخدام بعض الرموز فى الزخارف.

وثقافة المرأة فى سيوة لا تعكس أثر الثقافة الفرعونية القديمة فقط، بل تعكس أيضاً بعض التأثيرات من الثقافة الفارسية والإغريقية والمغربية، كما أن تأثير الطرق الصوفية قد وضح فى كلمات الأغانى وفى بعض الاحتفالات.

إن المرأة فى الواحة لها قدرة فائقة على الأداء الدرامى فهى تحفظ الكثير من أغانى التراث باللغتين السيوية والعربية ولها قدرة على الفكاهة والرقص والتمثيل أيضاً.



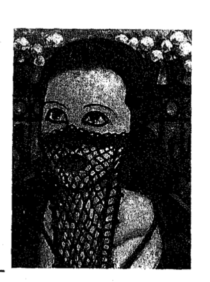
ولكن هذه القدرة تختلف من امرأة إلى أخرى وتتفوق نساء قبائل الغربيين فى الأداء الدرامى بسبب مكانتهن الاجتماعية الهامشية التى تجعل لهن حرية أكثر فى التعبير والرغبة فى التفوق فى مجال من المجالات.

فبعض الشخصيات النسائية تكون حاملة جيدة.. للتراث والثقافة مثل: (الداية، والماشطة، والخياطة، قائدة الغناء) بسبب قدراتهن الفنية والدرامية وهذه الممارسات مستمدة من التاريخ ولكنها تقدم تصوراً عن العالم وعن الناس من وجهة نظر المؤديات.

إن المرأة فى سيوة رغم القيود التى تفرض عليها فى الخروج أو الاختلاط بمجتمعات الرجال إلا أنها منتجة وتحقق دخلاً مرتفعاً للأسرة عن طريق ما تنتجه من منتجات تقليدية فمعظم نساء الواحة يحققن دخلاً لا بأس به عن طريق المنتجات التى تتوسط الدلالة فى بيعها أو تباع عن طريق وساطة أصحاب المحلات.

إن المرأة تمارس طقوسًا سحرية لكى تهدد سلطة الرجال وتهدد بالقضاء على قدراتهم الجنسية؛ فالمعتقد أن المرأة لها قدرات جسدية خارقة تنبع من طبيعتها الجنسية ولذلك تنجذب الأرواح إلى النساء الصغيرات كما أن الأرملة تكون مصدر خطر على المجتمع للرجال والنساء.

إن الكثير من المنتجات التى تنتجها المرأة تحمل رموزًا تعبر عن النوع وتظهر فى الملابس والأدوات التى تستخدم فى المناسبات المختلفة(*).



(*) المادة الميدانية الواردة بالبحث هى مادة جمعت خلال مشاركتى مع بعثات «مركز دراسات الفنون الشعبية» فى الأعوام: ١٩٩٨، و٢٠٠٠، و٢٠٠١.



حكايات وحواديت

نصوص شعبية من النوبة

جمع وتدوين: **عمر عثمان خضر**

(١)
الشيطان

«حكاية»

نزل الشيطان يوماً قريتنا (قرشة) بحث طويلاً عن مكان يأوى إليه.. أو عن أى شخص ضعيف الإيمان ليتسلط عليه.. لكنه كان يحاول عبثًا، فأهل القرية طيبون وخيرون.. غضب الشيطان وسار متبرماً وقرر أن يهجر هذه القرية البليدة.. لكنه توقف أمام مشهد غريب.. ثلاثة شبان يصحبون شقيقتهم الجميلة ويتجهون نحو التل البعيد.. وقف الشيطان يراقب ما سيفعله هؤلاء الشبان بشقيقتهم الوحيدة الجميلة.. كانوا يتجهون نحو صومعة شيخ طيب مشهور بالصلاح.. ووقف الشيطان يستمع إلى ما يقولون ـ لن نغيب طويلاً يا أختاه.

ـ مصر أم العمار.. وسنرسل لك من هناك ملابس ونعود بأشياء جميلة. وفكر الشيطان لحظة فى مراقبة ما سيحدث.. إلى أن وصلوا إلى صومعة الشيخ دردير.

ـ سنصطحبك إلى الشيخ دردير.. إنه عبادى صالح.. سيحفظك إلى أن نعود.. كانت البنت تبكى وتصرخ يا أشقائى.. يا أحبائى .. لاتتركونى وحدى.. لكنهم أوصوا الشيخ بها ورحلوا.. طمأنهم الشيخ دردير وهو يودعهم.. ستكون ابنتى إلى أن تعودوا بالسلامة.. وخرج الأشقاء وبقى الشيطان مع الفتاة المسكينة، وفكر الشيطان لحظة ماذا سيفعل؟.. هل يصحبهم فى رحلتهم؟.. لكنه قرر البقاء ومداعبة الشيخ الطيب وهكذا ظل فى مكانه يرقب الشبان وهم يرحلون، والفتاة تجلس منزوية فى ركن، والشيخ دردير. كان الشيطان يائساً من المحاولة.. لكن الشيخ دردير رجل.. والرجال يستمعون له دائماً.. وتلك فرصته الوحيدة.. وفكر أنه لن يخسر شيئًا لو حاول مع الشيخ دردير..

على الأقل سيتسلى بمداعبته حتى تهدأ الفتاة ويعود لها من جديد.. وتوجه إلى حيث الشيخ.. وجده جالساً فى مصلاه.. يردد بعض الأوراد .. وتسلل الشيطان فى هدوء .. ربض فى عقل الشيخ.. وغمغم فى استكانة:

- مساكين هؤلاء الإخوة!! وارتفعت حواجب الشيخ.. قطع ترديده للحظة.. ثم هز رأسه وأجاب موافقاً: نعم.. مساكين حقيقة.. كان الله فى عونهم فى غربتهم فى المدينة.. ورغم أن الشيطان قد ارتجف لسماعه لفظ (الله) إلا أنه شعر بفرحة عظيمة والشيخ الطيب يرد على همسته.. وبلا تردد تابع الشيطان..

- ومسكينة هذه الفتاة الرائعة الحسن.. فرد الشيخ بصوت خافت:

- نعم .. إنها مسكينة ووحيدة... وتابع الشيطان بجذوة:

- إنها جميلة.. لكنها والحق مؤدبة ومحتشمة.... فرد الشيخ دردير:

- نعم جميلة لكنها مؤدبة ومحتشمة.. وهذا من فضل الله وكتم الشيطان رعشته وأردف قائلاً:

- ومسكين أنت أيضاً!! لم تلمس جسد امرأة منذ زمن سحيق.. ولم يرد الشيخ دردير.. تلفت حوله فى ذعر.. أدرك أنه يحادث شيطاناً.. وخرج صوت الشيطان من عقله هو...

- عيناها جميلتان.. شفتاها مكتنزتان.. جسدها يموج بالشباب.. آه لك ولحرمانك!!. وارتجف الشيخ دردير وهو يكتشف المصيبة.. إنه يحادث الشيطان.. وغمغم فى رعب: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم .. وانكفأ الشيطان على الأرض.. لكنه لم يشعر بأى ألم .. جلس سعيدًا يهز ذيله .. وينقر بحوافره على الأرض بنغم شاذ.. وانهمك الشيخ فى صلاة.. طويلة.. طويلة..!

وعندما انتهى من الصلاة.. كان يلتفت حوله فى خوف.. وكأنه أدرك أن الشيطان قد عاد إليه.. وأنه لم يعد يقوى على عدم سماع همساته.. وزحف الشيطان من جديد.. ركب عقل الشيخ دردير.. ووجده يرتجف.. فسأله فى رقة:- لماذا ترتجف؟! واستطرد باللهجة الرقيقة نفسها: أنت لم تفكر فى عمل ردىء.. قلت فقط إنها فتاة جميلة.. وشابة.. وكل هذه حقائق.. أليست كذلك؟! وبلاوعى أجاب الشيخ بكلمة واحدة:- بلى!! فقال الشيطان فى خبث: وأنت عجوز جائع؟! ولم يجب الشيخ.. وتابع الشيطان: وأنت تود لو كانت زوجتك؟! مجرد أمنية؟! ألاتريد ذلك؟! وغرق الشيخ دردير فى صمته.. فقال الشيطان:- هيا.. قم معى لتراها.. إنها بحاجة إليك.. ولم يتحرك الشيخ.. كان عقله يموج بأفكار مضطربة.. وهرب الشيطان وقد أدرك أن الرجل يفكر فى النطق بالتعويذة التى تجلده.. وتسلل الشيطان إلى حيث الفتاة.. كانت راقدة تحملق فى السماء وتبكى! وبنظرة جديدة أدرك أنها لن تقبله أبدًا ومع ذلك سيستفيد منها فى القضاء على هذا الشيخ.. وسينتقم منها أيضاً. وبسرعة تسلل إلى عقلها.. وهمس بكلمة داعرة وهرب وصرخت الفتاة، كان الشيطان واقفاً بجوارها يراقب نتيجة صرختها.. وصح ما توقعه.. إذ أقبل الشيخ وسألها مذعورًا: ماذا حدث يا ابنتى.. ولم تصرخين؟! كانت الفتاة منكفئة على عنجربيها.. تتشنج وتصرخ فى رعب.. واقترب الشيخ منها.. ربت على رأسها فى حنان.. وتحسس جبهتها.. وجدها محمومة، فأخذ يتلو على رأسها بعض الآيات القرآنية.. وتسلل

الشيطان إلى عقله.. جعله يلقى بنظرة واحدة على جسدها المحموم.. وأغمض الشيخ عينيه بعدها.. ثم استعاذ بالله من الشيطان الرجيم.. وغادر المكان!! وبعد رحيله أطلق الشيطان ضحكة طروبة.. أدرك أن الشيخ لن ينام هذه الليلة.. ولا فى الليالى التالية.. وسيجد متعة عظيمة فى تعذيبه.. وكان ما أراده الشيطان.. قضى الشيخ درديو أسوأ ليلة فى حياته.. ظل فى صراع رهيب مع همسات الشيطان ووسوساته حتى شعر بالتعب.. وعند الفجر كان مضعضع الحواس فغرق فى نوم بلا حراك.. والشيطان يرقص من حوله؛ فلأول مرة يتخلف الشيخ درديو عن صلاة الفجر!! وظل الصراع بين الشيخ وبين الشيطان لعدة أسابيع.. حتى انهار الشيخ تماماً وعجز عن مقاومة الشيطان .. أدرك أنه قد وقع فى درك رهيب.. لماذا حادث الشيطان.. فى قريتنا يقولون إن من يحادث الشيطان مرة واحدة يظل عبدًا له للأبد.. والشيخ درديو الطيب يبكى حياته الطيبة التى أنفقها فى الصلاة والنهى عن الفحشاء والمنكر والبغى.. وبعد طول عذاب أراد رؤية الشيطان.. وتصفية الحساب.. فناداه بأرق الأصوات.. وطلب منه أن يظهر له.. فهو يريد أن ينهى هذه الحرب البشعة.. وامتثل الشيطان لرغبة الشيخ درديو.. ضحك بصوت مسرسع وخرج للوجود.. وحملق فيه الشيخ برعب وخوف.. كان يملك وجهاً بشعاً.. عيناه شعلتان ملتهبتان.. وأنفه يتدلى حتى فكه ومزين بحدوة حمار!! وعلى رأسه الصلعاء قرنان كبيران.. وجسده نحيل وهضيم.. وساقاه رفيعتان تنتهيان بحوافر حمار.. كان الشيطان يضحك فى صبور وهو يمد يديه إلى الشيخ درديو الذى أخفى وجهه بين كفيه وهرب وهو يستعيذ بالله من الشيطان الرجيم.. وشعر الشيطان بكرابيج قاسية تلهب وجهه وكتفه ففر هارباً.. وبكى الشيخ وهو يشهد جلد الشيطان.. أدرك أنه سينتقم منه انتقاماً رهيباً.. وقد يقتله! وبعد فترة طويلة عاد الشيطان غاضباً.. يدمدم فى غيظ: ـ أيها الشيخ المجنون أتخدعنى؟!ـ اعذرنى أيها الشيطان! ـ لماذا جلدتنى؟!ـ لم أتحمل رؤية وجهك القبيح.. ـ لكنك ستتعود عليه.. ولن يصبح قبيحًا لو أطلت النظر إليه، وصمت الشيطان برهة، ثم تابع: ـ والآن.. ماذا تريد منى؟! وجثا الشيخ درديو وبكى.. وغمغم فى انكسار..... حررنى!! ـ وهل أنت عبد؟! ـ أنت تعلم جيداً أيها الشيطان.. لم أعد أقوى على مقاومتك.. ماذا تريد منى كى تحررنى؟ فقال الشيطان مبتسمًا فى خبث: ـ أريد سعادتك! فتوسل الشيخ درديو.. بكى وقال: إن سعادتى ليست معك.. إنها تأتينى من عند... ! وقطع الشيخ كلمته.. فقد توعده الشيطان بنظرة قاسية.. لذلك صمت الشيخ درديو، ولم يذكر الله حتى لايجلد الشيطان.. وهنا قال الشيطان راضيًا: حسناً.. بدأت تفهمنى أيها العجوز الغبى! فقال الشيخ على الفور: قل.. ماذا تريد منى؟! ـ قلت سعادتك.. ـ كيف؟!

ـ ستنال الفتاة! وصرخ الشيخ درديو: يا ويلى! تريد تدميرى؟! فجز الشيطان على أنيابه وقال:

ـ يا غبى.. أريد هناءك.. تذكر جمالها.. جسدها الرائع!

ـ لكنى لن أخون الأمانة.. ولن أرتكب الفحشاء مع صبية صغيرة طاهرة.. فقال الشيطان:

يا غبى .. لم أقل لك اغتصبها! إذن كيف أنالها؟ ـ ستتزوجها سرًا.. ـ ومن أين لى بشهود السر؟! ـ سأكون شاهدك!.. ـ أعوذ

بالله منك ومن شرورك! واختفى الشيطان وهو يبرطم باللعنات.. ونال الشيخ دردير جزاءه طوال الليل.. صلب عشرات المرات.. وفى كل مرة الفتاة فى أحضانه.. يحلم بها! وصفعت أذنه عبارات داعرة.. بطن.. عجز.. سيقان.. أثداء.. شفاه!! وعشرات الكلمات والصفات.. وذاق فى حلمه اللذة المحرمة!! وكاد الشيخ يجن فى الليالى التالية حتى عاد يتوسل للشيطان.. أن يرحمه، أو يتركه لحاله .. أو يعود ليفرض شرطه.. وبعد طول ممانعة خرج الشيطان فى هيئته الموحشة.. وكان وجهه القبيح يحمل سمات غضب شديد.. وسأل الشيخ فى جفاء: هل ستنفذ أوامرى؟! وبكى الشيخ وقال: ـ وبلا مناقشة.. هذا قدرى! ـ حسن .. توجه الآن واغتصب الفتاة!.. واعترض الشيخ.. ـ ألم تقل إنك ستزوجنى بها؟ ـ كان ذلك من قبل.. أما الآن.. وبعد أن جلدتنى بتعويذتك.. فلن أرضى بأقل من الاغتصاب.. ولاتخش شيئًا ـ وإذا عاد أشقاؤها؟ ـ لن يعرفوا شيئًا. سيصدقون دعواك.. فأنت فى نظرهم عجوز مبارك! ـ لكنى بالفعل عجوز ولن أقدر عليها!! ـ سأشل قواها.. لكن تنحر وتوحش.. وسأساعدك! وهكذا ذهب الشيخ دردير ليغتصب وديعة الأشقاء الثلاثة.. ولم يكن الأمر سهلاً! قاومت الفتاة فى عنف.. لكنها انهارت فى النهاية.. وانتهى كل شىء!! وأصيب الشيخ بالذهول.. كانت الفتاة تلعنه بكل لفظ وضيع وتتمنى له عذابًا أبديًا!! وانزوى الرجل فى ركن يبكى! وجاءه الشيطان.. طبطب على ظهره.. وسأله: لم تبكى أيها الغبى!! ـ لقد ارتكبت أول جريمة فى حياتى!! وضحك الشيطان وهو يقول مواسيًا: لن تكون الأخيرة.. تشجع.. ألم تشعر بمتعة انتصارك؟! ـ انتصار من فينا؟!

وأنشج الشيخ الضال.. بكى طويلاً.. لكن الشيطان وعده بالمساعدة حتى النهاية.. وتكرر ذهاب الشيخ بمصاحبة الشيطان إلى حيث الفتاة.. وتكرر الاعتداء.. وحملت الفتاة سفاحًا.. وولدت طفلاً.. وأصيب الشيخ بذهول وذعر.. سأل الشيطان النصيحة.. فقد يأتى الأشقاء فى أية لحظة ـ ماذا أفعل بالطفل؟! ـ اقتله وادفنه فى الفناء! ـ ماذا؟ ـ إنه الدليل الوحيد على جريمتك! اقتل الطفل.. ولن يعرف أحد شيئًا!! وهكذا قتل الشيخ الطفل.. ودفنه فى فناء البيت. وأصيبت الفتاة بالجنون التام.. بدأت تصرخ صرخات مروعة.. وفقدت المسكينة عقلها وأصيب الشيخ دردير بالذعر.. سأل الشيطان: ماذا أفعل وقد جنت الفتاة المنكودة؟! فقال الشيطان بلا تردد:

ـ اقتلها هى الأخرى وادفنها مع طفلها!! وقتل الشيخ الفتاة ودفنها مع طفلها فى فناء البيت.. وبر الشيطان بوعده.. لم يتركه لحظة واحدة.. فقد روى تعطشه للتدمير والخراب.. ووجد فى الشيخ دردير صيدًا ثمينًا افتقده فى قريتنا الآمنة الطيبة . والتى قال عنها الشيطان: إنها قرية بليدة لاتعرف الشرور! وكان الشيطان سعيدًا.. لكنه كان فى انتظار حدث رائع يتوج به مغامرته.. ولم يطل انتظار الشيطان.. وأصيب الشيخ بالرعب والجنون.. الشيطان فر.. وعندما جاء الإخوة الثلاثة همس له الشيطان أن يتصنع الحزن! وأن يقول لهم إنها ماتت بعد أن لدغها عقرب!! وهكذا استقبل الأشقاء خبر موت شقيقتهم فى حزن رهيب.. وجاء المعزون من كل القرى.. وفى الليل رقدوا فى الفناءليناموا.. وأثناء نومهم زارهم الشيطان جميعًا.. قال لهم: إن الشيخ دردير قد اغتصب شقيقتهم.. وأنه أولدها طفلاً ثم قتل طفلها.. وقتلها بعد أن جنت من أفعاله

الشريرة وتعذيبه لها!! وفى الصباح استيقظ الإخوة الثلاثة.. حكى كل منهم للآخر الحلم الذى رآه.. وتعجبوا جميعًا فقد كان حلمهم واحدًا!! وأرادوا أن يحققوا فى الأمر.. فاستدعوا أهل القرية.. ثم أتوا بالشيخ دردير.. ثم سألوه: ماذا فعلت بشقيقتنا التى أودعناها لديك!؟ وبهت الشيخ.. تلفت حوله فى ذعر باحثًا عن الشيطان الذى كان يعتلى الحائط ويجلس منسجماً يهز ساقيه!! وأسرع الإخوة بعد أن ارتابوا فى الشيخ بحفر الفناء.. ووجدوا جثة شقيقتهم وطفلها.. واجتمع الناس من قريتنا والقرى المجاورة.. وقرروا صلب الشيخ الداعر!! وهكذا نصبوا جميعًا صليباً هائلاً علقوا عليه الشيخ دردير الذى كان يصرخ فى جنون: يا شيطانى العزيز.. تعال .. خلصنى.. إنهم يريدون قتلى.. تعال يا سيدى ومولاى لتنقذنى كما وعدت!!! وكان الناس مدهوشين مصعوقين.. الشيخ العجوز الداعر فقد عقله! لكن الشيطان كان يحملق فى الشيخ بأسى وحزن مفتعلين.. وبلا محاولة لمساعدته.. والشيخ يصرخ فيه وهو يراه ساكنًا: أنت مازلت قادرًا على إنقاذى يا شيطانى الغالى! ارحمنى.. أنا عبدك المخلص!!!! وفى هذه المرة نزل الشيطان من على الحائط.. ارتقى الصليب وهمس فى أذن الشيخ: لى شرط وحيد.. وأرحمك وأطير بك من هذه القرية الملعونة! وصرخ الشيخ فى أمل مجنون: قل.. كل شروطك مجابة! وهمس الشيطان بصوت خافت جدًا: ـ تكفر باللّه.. وتعلن ذلك أمام الجميع.. ـ لا.. لا.. لن أكفر باللّه.. يا ملعون .. يا ملعون!! وارتفعت سيوف القوم.. تحركوا نحو الرجل ليقتلوه على صليبه.. واقترب الشيطان وهمس: قلها قبل أن يتأخر الوقت.. إنهم قادمون بسيوفهم.. ولن يرحمك إلهك من جهنم ! لكنى سأساعدك.. سأحميك من الموت للأبد.. لتكون حليفى! وتشنج الشيخ باكيًا يائسًا. لا.. لا.. لا.. واقتربت السيوف.. ارتفعت تنهال على الرجل المسكين الذى أصيب بالجنون.. صرخ للشيطان الذى كان يراقب الموقف فى برود ويتأهب للرحيل من قريتنا: ـ لا... لاتتركنى.. اقترب لتسمع .. يا قوم .. انتظروا لحظة واحدة.. واشرأبت الأعناق لتسمع كلمات الداعر الأخيرة: اسمعوا يا قوم .. وأنت يا شيطان .. لقد كفرت باللّه.. كفرت باللّه.. ووجم القوم قليلاً.. ورقص الشيطان فى طرب.. ثم اعتلى السحاب وطار بعيدًا عن قريتنا.. وارتفعت السيوف وانهالت فى قوة ممزقة الرجل الذى فقد دنياه وآخرته لأنه استسلم إلى الشيطان.

(٢)

ابنة الصقور

«حدوتة»

أجمع الناس على أن الزوجة عاقر.. لن تلد أبدًا.. والإشاعات تقول إن زوجها يريد الزواج.. فهو يشعر بحنين جارف لطفل يحمل اسمه.. ورغم أن الزوجة قد تعبت من الجرى وراء السحرة والكهان .. ورغم صلواتها الحارة فإن الله لم يسعفها بطفل.. لكنها لم تيأس. سمعت عن ساحر ماهر فى الجبل فذهبت إليه.. وشكت إليه عقمها وتوسلت أن يساعدها حتى تحمل، وطيب الساحر خاطرها. أعطاها حفنة من دقيق مسحور. طلب منها أن تصنع منها عصيدة . وأن تضع نصيبها فى طبق مبخر وأن تترك نصيب زوجها فى وعاء الطبخ... وأنها

ستحمل بالتأكيد .. وعادت الزوجة وهى تكاد تطير فرحاً.. أسرعت بصنع العصيدة... ووضعت نصيبها فى وعاء نظيف مبخر كما أوصى الساحر..

وتركت نصيب زوجها فى وعاء الطبخ. وتركت العصيدة تبرد. باتت تحلم بطفل ولم تكتف بأن تحلم. فكرت فى الإشاعات التى تتناول زوجها. مادام الأمر سيكون مؤكداً كما أقسم الساحر فلا بأس من أن تذيع أنها حامل بالفعل. وأرادت أن تسرع لتزف البشرى لأسرتها. فبدأت تتزين وترتدى أفخر ملابسها؛ لتحكى لهم فى بيت أبيها حكاية نبوءة الساحر.. وبينما هى تستعد للخروج أقبل زوجها من الحقل، وكان متعباً جائعاً. لم يسألها إلى أين.. رمقها فى ضيق واتجه توّاً إلى الداخل، وقالت له وهى تخرج إن عصيدته فى الوعاء، لم تحك له شيئاً عن نبوءة الساحر . ولا عن العصيدة المسحورة. أما الرجل فعندما دخل المطبخ وجد الطبق النظيف المبخر وإلى جواره الوعاء القذر وبه بقية العصيدة. وتساءل.. هذه المرأة الشريرة.. أتريدنى أن ألتهم عصيدتى من وعاء الطبخ القذر.. وأترك لها الطبق النظيف المبخر؟... عليها اللعنة.. وأسرع بالتهام عصيدة الطبق الذى كان مخصصاً لزوجته.. وعندما عادت الزوجة.. وشاهدت ما فعله زوجها لطمت على صدغها.. وهى تخبره عن الدقيق المسحور.. ووصية الساحر. وظل الرجل للحظات مرعوباً.. ماذا يعنى هذا؟.. ماذا تقول هذه المرأة المجنونة.. لكنه سرعان ما هز كتفيه بلا مبالاة. سار فى طريقه.. ومرت الأيام.. وبدأت نبوءة الساحر تتحقق.. وشعر الرجل بشىء ما يتحرك فى أحشائه.. صار حاملاً .. بطنه بدأت تنتفخ.. ويشعر بالدوار على الدوام. وبالرغبة فى القىء.. وتملكه الرعب.. الناس بدأوا يتغامزون عليه. والزوجة شامتة. تلعنه وتصفه بالغباء وأنه يستحق كل ما يجرى له .. والرجل يتوسل إليها أن تستره دون جدوى.. لم يعد يقوى على الخروج من بيته.. انتفخ بطنه بشكل مفزع.. ولحظة الولادة تقترب.. وعندما شعر بآلامها لجأ إلى زوجته فنصحته أن يهرب إلى الجبل. لعله يجد من يساعده. وهرب الرجل إلى الجبل.. آلام الدنيا فى أحشائه. والطلق يزداد . وتوسل إلى الوحوش. ناشد الذئاب أن تساعده. فسخرت من آلامه.. ناشد الضباع والثعالب. لم يترك حيواناً أو وحشاً مر به دون أن يبكى ويتوسل إليه كى يساعده على التخلص من عاره.. وأخيراً رضى ملك الصقور .. وافق على مساعدته. لكنه اشترط أن يأخذ المولود إذا كانت أنثى. ويتركه له إن كان ذكراً.

ووافق الرجل. لم يكن هناك مجال للمساومة. وهكذا بدأ ملك الصقور فى مساعدة الرجل. حتى ولد. وأصيب الرجل بلوعة وهو يرى ملك الصقور ينقض ليحمل وليدته التى أدرك أنها أنثى. توسل لملك الصقور أن يدعه يرى وليدته. ولو للحظة. ثم يطير فيما بعد ذلك، لكن ملك الصقور لم يعبأ بتوسلات الرجل. حمل الطفلة الصغيرة وطار بها إلى غابة بعيدة. وهناك بنى لها قصراً فوق قمة شجرة عالية. وكرس لها مملكة الطيور لخدمتها. ومرت الأيام . والطفلة تكبر لتصبح عروساً كالبدر بوجه خمرى رائق. وعيون سوداء مشروطة، وكانت تعرف أن ملك الصقور هو أبوها. إلى أن أحس الصقر أنه يكبر ويهرم فأخبرها بحكاية مولدها، لكن الصغيرة لم تعبأ بشىء.. كانت سعيدة بحياتها على قمة الشجرة. تنتظر الصقر كل أصيل يحكى لها عن أحداث يومه. وما يلقاه من مشاق

ومتع.. وذات مرة.. ظل ملك الصقور غائبًا ثلاثة أيام. وقلقت الصبية عليه. وجاءها الغراب بنبأ مشئوم.. مات صقرها الحبيب. مات أبوها الروحى. وبكت ابنة الصقور. بكت طويلاً، وظلت فى كل أصيل تنحنى إلى طرف الشجرة. ترمق قوافل الجلابة وتغنى لهم بصوت شجى .. أبدًا ما شفت أبوى.. وأجلابة أبوى أسمر اللون.. وأجلابة.. أبوى طويل القامة وأجلابة. وتظل فى غنائها الحزين.. تصف أباها الذى ولدها. وتنعى صقرها الحبيب. وحدث أن كان عبيد الضيعة المجاورة يأتون لرعى أغنام الأمير.. وما إن يسمعوا صوت ابنة الصقور الملائكى .. ويتطلعوا إلى الصخرة.. ويشهدوا جمالها الساحر حتى يصابوا بالذهول. ويغفلوا عن أغنامهم.. فتأتى الذئاب وتلتهمها . وتراهم ابنة الصقور وتشهد ما حدث لهم ولأغنامهم فتخشى أن يتحدثوا عنها لأميرهم فتتوسل إلى الله أن يخرسهم فيعود العبد إلى الأمير أبكم. ويفقد الأمير أغنامه.. فوجدها تتناقص كل يوم. وعندما يسأل العبد المكلف برعايتها يجده أبكم.. وينصحه كبير العبيد ألا يخسر أمواله بهذه الطريقة.. عليه أن يذهب ليعرف سر الأحداث الغريبة التى يتعرض لها عبيده وأغنامه.. ويذهب الأمير.. يتتبع الرعاة حتى يصل للغابة. وهناك يسمع صوتًا ملائكيًا يغنى . كانت ابنة الصقور تردد موالها الحزين. وظل الأمير ينصت مذهولاً. وأخيرًا رفع عينيه إلى حيث كان الصوت. شهد الشمس وقت الأصيل. شهد جمال ابنة الصقور الرائع. وتدفقت الدماء إلى شرايينه. غمرته موجات هائلة تدافعت من أعماقه. شعر نحوها بكل الحب. وطلب منها أن تنزل. فسألته لماذا .. قال.. لأتزوجك. لكن ابنة الصقور رفضت. كان الأمير وسيمًا. بوجه أسمر وسحنة نبيلة تنبئ عن قلب طيب. لكن ابنة الصقور رفضت. وظل الأمير يتوسل لها. ورغم رغبتها الأكيدة فى لقائه. لكنها خافت . واحتار الأمير. لجأ إلى عجوز ماكرة... أخبرها بحكاية الشمس التى تسكن قمة شجرة وارفة الظلال. وأنه يحب الشمس التى تغنى أشجى الألحان. فابتسمت العجوز.. طمأنته.. وفى الصباح أمرته أن يحضر شاة.. ويختبئ فى مكان ما من الغابة.. وليشهد ما يحدث.. وشهدت ابنة الصقور العجوز وهى تذبح الشاة من ذيلها. فصرخت فيها ليس هكذا يا خالتى.. فتساءلت العجوز.. كيف ياابنتى. ثم عادت تذبح الشاة من ساقها. فصرخت ابنة الصقور.. لا من العنق يا خالتى.. وظلت المرأة العجوز تحاور الشاة وتعذبها. وتتوسل إلى ابنة الصقور أن تهبط لتساعدها فى ذبح الشاة.. فأحفادها الصغار جوعى.. وترفض ابنة الصقور فى بادئ الأمر. ثم سرعان ما تلين لتوسلات العجوز وتهبط من شجرتها. وهنا يظهر الأمير. يحتضنها. ويقبض عليها. وابنة الصقور تبكى وتقاوم وتلعن العجوز الخبيثة. لكن الأمير يسارع بتهدأتها.. يقسم لها أنه سيتزوجها. وأنها ستكون مليكة قلبه وإمارته. فتستكين ابنة الصقور بين ذراعيه. ويأخذها الأمير إلى قصره.. وهناك يبنى لها طابقًا علويًا.. جهزه بأفخر الرياش. ومنع زيارتها على أى مخلوق حتى أمه.. وتزوجها وعاشت ابنة الصقور فترة سعيدة بحنو زوجها وحبه. وحدث أن خرج الأمير فى رحلة بعيدة . وأوصى أمه بزوجته الجميلة. وكانت ابنة الصقور حاملاً من الأمير، وبعد رحيل الأمير تشوقت أمه لرؤية هذه الزوجة التى خلبت لب ابنها فصعدت إليها. وهناك تعجبت لروعة جمال ابنة الصقور. ودبت غيرة بغيضة فى قلبها. وحاولت فى بادئ الأمر أن تبدو طيبة

معها.. وأن تنسى أنها غريمتها التى سلبت منها حب وحيدها. لكنها لم تقو على ذلك. يوماً بعد يوم يزداد بغضها لزوجة ابنها الجميلة. وازداد البغض والكراهية عندما علمت أنها حامل، وفى لحظة جنون نادت أحد العبيد.. وأمرته أن يأخذ ابنة الصقور ويقتلها فى الجبل. وأخذ العبد ابنة الصقور. ظلت تتوسل إليه ألا يقتلها.. حكت له حكايتها. وآلامها. وكاد العبد يضعف لتوسلاتها.. لكنه خشى من عقاب أم الأمير. فقذف بابنة الصقور إلى داخل بئر عميق.. وفر عائداً.. أما ابنة الصقور فقد تلقفها داخل البئر ملائكة طيبون. صنعوا لها سريراً من الذهب. وأرقدوها فى راحة تامة وغطوا فوهة البئر بشجرة كرم مزهرة على الدوام. ومرت أيام أخرى. واقترب موعد عودة الأمير. وبدأت الأم تقلق... وأدركت أن الأمير لن يغفر لها أبداً وأنه سيسألها عن زوجته. وعما فعلته بها. وظلت فى خوف وقلق حتى اهتدت إلى فكرة سرعان ما وضعتها موضع التنفيذ. نادت كل الخدم والعبيد. قالت لهم: إن من يظهر التعجب أو الدهشة لما سيحدث سيكون مصيره الموت.. وإن عليهم ألا يحدثوا الأمير بشىء.. واقترب موعد الأمير. وجهزت الأم نفسها. تزينت وحاولت أن تزيل التجاعيد من وجهها دون جدوى.. وسكنت فى جناح ابنة الصقور الخالى.. وجاء الأمير متلهفاً إلى زوجته.. أسرع إليها.. وهناك وجد امرأة عجوزا تغطى معظم وجهها وجسدها.. وسألها عمن تكون فقالت له إنها زوجته ابنة الصقور.. فسألها ولم صارت عجوزاً هكذا. فأجابت من حزنى عليك .. وما الذى أضاع عينك. وجعل وجهك هكذا هضيماً قبيحاً.. كثرة بكائى عليك .. وقلقى لغيابك.. واستسلم الأمير. غمره الحزن لما أصاب زوجته. وعندما سألها عن أمه أخبرته أنها ماتت. وهكذا بدأ الأمير يعاشر أمه على أنها زوجته.. كان حائراً .. لو ابتعد عنها لكان جاحداً.. ما زال يحبها. وما زالت صورتها المشرقة. صورة الشمس القرمزية فى خياله. وهكذا مرت أيام أخرى. وحملت الأم من الابن. لم يكن الأمير يدرى أن المرأة التى يعاشرها كزوجة هى أمه.

وجاءته يوما تحكى له أنها حامل. وفرح الأمير. علق الزينات فى المدينة. زوجته حامل. وبعد أيام طلبت الأم عنباً. ولم يكن الوقت وقت عنب. كان الشتاء مازال يحتضر. وشجيرات العنب جدباء وبعث الأمير بخدمه وعبيده للبحث عن عنب. أمرهم أن يطلبوا العنب من أية كرمة تقابلهم. وسار العبيد حتى وصلوا إلى الكرمة التى تغطى فوهة البئر. حيث كانت ابنة الصقور تعيش مع وليدها الصغير الذى أنجبته هناك. وغنى أحد العبيد عنب يا عنب. محمد الأمير يطلب عنب. وجاء صوت ملائكى حزين من أعماق البئر. « أمى كمنونى أبويا ولدونى ومحمد ولد السلطان تزوجونى وأهملونى» ووجم العبد. وعاد إلى الأمير يتهته دون أن يقوى على النطق .. وتعجب الأمير. سأله عما حدث له لكن العبد الأبكم لم ينطق بشىء. وأرسل الأمير عبداً آخر.. سار حتى وصل إلى شجرة الكرم. ووقف يسأل الشجرة حبات من العنب لزوجة الأمير التى تتوحم وتطلب العنب. وجاءه صوت ابنة الصقور. وحدث له ما حدث لزميله. وتكرر الأمر حتى كاد الأمير ينفجر غيظاً. ونصحه أحد الخدم أن يذهب بنفسه ليعرف سر ما يحدث لعبيده وذهب الأمير.. وقف أمام كرمة العنب المزهرة على الدوام.. مدحها.. دعا لها بزهرة أبدية.. وقال إنه الأمير. وإن زوجته الحبيبة الغالية تطلب عنباً. وجاءه صوت زوجته الرائق. تغنى فى حزن وألم. تحكى

قصة مولدها ، وتحكى حكايتها مع الأمير الذى أحبته، وتحكى حكايتها مع أم الأمير.. وجن الأمير.. بكى.. لها.. طلب منها أن تحدثه عن كل شيء. عمن تكون المرأة التى يعاشرها.. وأخبرته ابنة الصقور بكل شيء. وبكى الأمير. أنشج كطفل حائر. سألها أن تصعد إليه.. ليعودا معًا ويقتلا تلك المرأة اللعينة أمه. لكنها قالت فى نبرة حزينة إنها كانت تود ذلك. على الأقل ليشهد وليده. وازداد الأمير جنونًا. لقد ولدت فى البئر فأجابته بنعم... وسألها ولم لا تقوى على الصعود إليه.. فأخبرته أن الأمر ليس بيدها. أنه فى يد هؤلاء الملائكة الطيبين الذين ساعدوها. ويتوسل الأمير للملائكة.. فتخبره أنها لا تمانع فى عودة زوجته إليه.. لكنها تشترط شرطين .. أن يذهب أولاً لينتقم من أمه. وأن يعود مرة ثانية إلى البئر.. ويؤكد حبه لابنة الصقور الطاهرة... ويسأل الأمير وكيف يؤكد حبه. فتجيب الملائكة بأن يهبط للبئر.. ويعد شعر زوجته شعرة.. شعرة.. وحينئذ يكون قد بذل جهودًا تؤكد محبته لها. ويكون بالتالى جديرًا بها وبطفلها. ويقسم الأمير أنه سيفعل. ويرسل تحياته لزوجته. ويسرع إلى القصر ويعد أربعة جياد جائعة.. ويربط أمه من أطرافها .. كل طرف فى جواد ويلهب ظهور الجياد لتتفرق فى أربعة أركان الدنيا ... ممزقة المرأة الملعونة التى عاشرت ابنها.. ويعود الأمير للبئر... وينزل لزوجته.... يعد شعرها.. شعرة.. شعرة، وفى النهاية يصعد بها وبوليدها.. ليعيشوا جميعًا فى سلام وهناءة..



العديد

نصوص شعبية من سوهاج

جمع وتدوين: أحمد الليثى

المكان: قرية ساحل طهطا سوهاج
الراوية: عطيات مجلى الديب ٦٠ سنة

عديد على الأخ أو الزوج أو الابن الكبير

مَاديلاً جَدَّعْ فِى بيتْ أَبُوه عمَّرْ
طَفَوا سِرَاجُه قَبَلْ مَا نوَّرْ
مَاديلاً جَدَّعْ فِى بيتْ أَبوُّه عمرَانْ
طَفَوا سِرَاجُه قَبَلْ مَا يتْعدلْ الحَالْ

* * *

صغيِّرْ يَا خُويَا ولاَ حَلْ لكْ دفْنَّه
ولاَ حَلْ لكْ نُومَه علَى العْتمَّه
صغيِّرْ يَا خُويَا وَلاَ حَلْ لكْ ميتهّ
ولا حَلْ لكْ نومَّه علَى الحيطَه

* * *

عيَّانْ يَاخُويَا طلعْ النَجيِّلْ تَحتيهْ
منْ قَعَدَتُه شَاربْ المرَارْ وَحديهْ
عيَّانْ يَا خُويَا طلعْ النَجيلْ تَحتُه
منْ قَعدتُه شَاربْ المرَارْ وَحدُه

* * *

شَالْ مينْ يَا خُويَا اللى علَى السَجَرَه
شَالْ العُرُبى اللى خلاَ الرَهبَّه
شَالْ مينْ يَاخُويَا اللى علَى الحيِّطْ
شَالْ الْعُرُبى اللى خلاَّ منْ البيتْ

ماديلاً: يادى الجدع جدع عدلان وعال.
سراجه: مصباحه وقنديل الزيت.
العتمه: الضلمة أى الظلام - الرهبّه.. المكان الفسيح.
ميته: موت.
النجيل: الحشيش الأخضر.
العربى: العربى (العُرُبى) تعظيم لشأن العربى أبو شال الرأس.

* * *

يَامًّا الْفَسَّاقى قدَّامهّا الاكْمَامْ
دَفنُوا الشَّباب ونَزَّلُوهْ حفْيَّانْ
يَامًّا الْفَسَّاقى قدَّامها بأْلكومْ
قلعوا الشَرابْ ونَزلُوهْ بلا لُومْ

* * *

يادى الضريبّه الى اتْضَربْتيهَا
لاَ عيْنّتْ ولاَ فقّعْتيهَا

* * *

بنّا الفَسّاقى يكُونْ قريبْ لينَا
يبنْيلنَا طَاقه تكُونْ سلامْ لينا
بنّا الفسّاقى يكُونْ قَريبْ لىَّ
يبنْيلنَا طَاقَه تكْون سلاَمْ لىَّ

الفساقى: (عيون المقابر التى يدخل منها جثمان الميت)
الاكمام : جمع كم كناية عن تزايد عدد المشيعين بأكمام الجلاليب.
بلا لُوم : يبدو أن الميت قتيل فلا لوم عليه.
الضريبة : وتنطق الدريبّه أى الضربه الطالوع أو الخراج وهو الورم.
لاعينت: لم يظهر لها عين لم تظهر بعد ورم مازال جامداً لم يظهر فيه الصديد.
فقعتيها: فقأ العين أى تفريغها والفقع هنا التفريغ.
بنا الفساقى: البنّاء الذى يقوم ببناء المقابر والترب .

* * *

عديد على الأم: من ابنة إلى أمها

يَا أمى لاَ ريتّى سّيعْة طلُوعْ روُحه
دنَا كنت أَسف الحنضله بلُوحى
يَا أمى لأ ريتىّ سّيعْة طلوع الروح
دنَا كُنتْ أَسفْ الحنْضلَه باللُوحّ

* * *

ها يامىّ طُلى علىّ منْ حيطكّ الجلّه
وَاشُوفكْ بالعينْ مرّه وَانْدّلى
هَا ياحَبيبتىّ بُصى علىّ مْ العَالى
وَاشُوفكْ بالعين وانزلى تانىِ

* * *

هَا يَابتىِ حُطى إيدكْ علَى رَاسى
وَجعكْ شَديّدْ يَامى مَا حملاّشى
هَا يَا بتىّ حُطى إيدكْ علىّ ضهرى
حطَتْ وقَالتْ يَامَايَا وَجعك مخْفى

سيعه: ساعة
الحنضله: نبات شديد المرار يستعمل كدواء ويزرع على المقابر.
الجلّه: تصنع من روث المواشى يُبنى بها.
اندلى: أنزل.
أسف: السفوف الجاف، يؤكل بدون ماء.
باللوح: بالكفّ، باليدين.

* * *

مَاتْكَلمّيشْ ولَدكْ يَامى لاَ يتْنتَرْ
مَا تْطولى بَالكْ يَامَا أَنَا أَحضَرْ
مَاتْكلميشْ ولَدكْ يقُومْ فيكىِ
مَاتْطولىِ بَالكْ لمَا أَجيكّى

* * *

يَاحُرمَه بينْ بَحريّن نَدْهَانى
هَا يَاناسْ شُوفُوهَا تكُونْ عَاوزَانىِ
يَا حُرمَه بيْن بَحرينْ نَادتْلى
هَا يَانَاسْ شُوفُوهَا تكُونْ عَازَتْلىِ

* * *

قُدّامْ بيتهُم زيّر بحنَفيّه
وشْربتْ منهُ طلعْت مَرويّه
قُدّامْ بيتكُم يَامىِ زّيرْ بحمالَه
وشرْبتْ منهُ طَلَعتْ روْيانه

يتنتر: يتهور يزعق ويشخط.
عازتلى: احتاجت لى.
رويانه: مروية من حلاوة المياه وعذوبتها.
بحماله: الحماله الحديد تحت الزير.

* * *

طَريّق الفَسّاقى وَانَا ارُشَها ميَهّ
واخلُو الطريقْ رِجَال السّدادْ جَايّه
طرَيّقْ الفسّاقى وانا ارُشهَا ياسَميّن
واخلُو الطَريقْ ورجَالْ السّدادْ جَاييّن

* * *

دَبيتْ علَى بَابكُم وعلَى خَشَبهُ
مِينْ مَاتَتْ أَحبابُهُ علَى منْ عتبهُ
دَبيتْ علَى بَابكُم بعدَد اللوُحْ
مِينْ مَاتَتْ أَحبَابُه لَمِينْ يُروحْ

* * *

هَايَابتىَ حُطىَ إيدكْ علَىَ الصرَّه
حَطِّتْ وقَالَتْ يامَايَّا وَجيعتكْ مُرَّه
هَايَابتىَ حُطىَ إيدكْ علَى عينىِ
وَجَعكْ شدِّيد يَامَايَّا شَايْلاه حيلىِ

عتَبه: عتب الدار.. وعتبه هنا عتاب.
عدد اللوح: عدد ألواح الباب (أبواب الصعيد القديمة).
وجيعتك: مرضك الذى طال ولم يشف.

* * *

عديد البنت على حالها

يَاقَعْدتىِ وإيدىِ علَىَ خَدى
عتَبىِ علَى رَبىِ اللِىّ كَسَّر قَلبىِ
ياقعدتى وإيدى على رَاسِى
عتبى على ربى اللى كسر باسى

* * *

هَايَا دَمْعتى سِّيلىِ علَىّ عينىِ
وَلاّحَدَشْ يَامىّ «مرَّه» الزمَانْ غيرى
هَايَا دَمْعتىِ سيلى علَىَ خَدىِ
وَلاَ حدَشْ يَامَايَّا «مرَّه» الزمَانْ كدَى

* * *

مَايبقّى منىِ وَأقُولْ من رَبىِ
دنَّا ضَربتىِ فىِ الجُوفْ وَجعَانىِ
وَاسبلْ عَليهَّا التوبْ زمْنَانىِ
يَامَّا كلِمة الْبطَالْ وَجْعَانىِ

دنَّا كُنتْ زينَّه وَلاَ حدْ زَيىّ
وِصبْحتْ حَديِّتْ يتْحدَتُوا بىّ

مرَّه: أتعبه وأذله.
ضربتى: مرضى ووجيعتى.
زمنانى: شديدة الألم لأن المرض مزمن.
البطَّال: الذى لا يرحم آلام الغير.
حديت: مثل وكلام يضرب بين الناس.

* * *

مَاحْنَا الزَنينْ وَلاَ حدْ زَيينَا
صبحنْا حَديِّت يتْحدتُوا بينَا
مَاللىِ تْعَايرْنىِ وايشْ أَقُول ليِّهَا
مَا ابقَاشى متعُوسَه وَانَا طيهاَ
لاَ اللىِ تْعَايرنىِ لأدْخُلْ وَاردْ البَابْ
مَاَابقَاشْ متَعُوسَه وَاردْ جوَّابْ
هَايَا حشيِّشْ اللُّوقْ يَامَوُضُوعْ
مَافيكشى «حَشيشَه تْطيِّبْ الْموجُوعْ
هَايَا حَشيِّشْ اللُوقْ يامطُّوقْ
مَافكشىِ حَشيشَهَ تْطيِّبْ اللـ اتْعوِّقْ
حَتىَ حَشيِّشْ اللوُقْ دَوبتهُ
ودوَّا العيَانْ يَامىِ مَاوَجدتهُ
حَتىَ حَشيِّشْ اللوُقْ دوُّبنَاه
وِدوَّا الحكَيمْ يامَايَّا مَالقِيناهْ

الزنين: مضرب المثل فى الجمال.
حديت: مثل وكلام يضرب بين الناس.
متعوسه: خائبه.
أنا طيها: أرد عليها شتائمها كلمة بكلمة.
حشيش اللوق: نجيل يطلع فى الغيطان بين الزروع.
مطوّق: مضاعف وكثيف وكثير.
اتعوق: غاب وتأخر.

* * *

عديد على الأب الحنين

مينْ قَالْ أَخويًّا زىّ ابُوىّ كدَّابْ
مَابويًّا الحَنينْ ومِحنْتُهُ بُودَادْ
مينْ قَالْ أَخُويًّا زىّ ابُوىِ يكّدبْ
مَابُويًّا الحَنينْ ومِحنَتُه ترضى

* * *

هَايًّا بَايًّا وَصًّيتْ علىّ مينْ
صَاحبْ الْوصَايَه سدّْ علىّ السلاَليمْ
هَايَا بَايًّا وَصًّيتْ عَلىَ حدّْ
صَاحب الْوصَّايَّة رَاحْ وِسدّْ الدَربْ
هَايَا بَايًّا وصًّيتْ علىّ أُمَالْ
وَصًّيتْ علَىّ العمّْ وَلاَ الْخَالْ
يَابُو العبَّايَه سَابْلَه للدّيلْ
صَاحْبِ العبَايَّه كانْ قَوِى العينْ
أَيَابُو العبَّايَّه سَّابله للْكَعبْ
صَاحبْ الْعبَّايَه كانْ مقوِى القلبْ
هاياخُويًّا عَسسْنَى قَرارْ جيبَّك
وَانا بويًّا غَايبْ يثبتْ عَلَىَ عيبَّك
هَايَا خُويًّا عَسسّىِ قرارْ الْجيبْ
مأنا بُويًّا غايبْ يثبتْ عَليكّ العيبْ

سابله: طويلة ووافية للطول.
عسسنى قرار: أضع يدى فى نهاية الجيب.

* * *

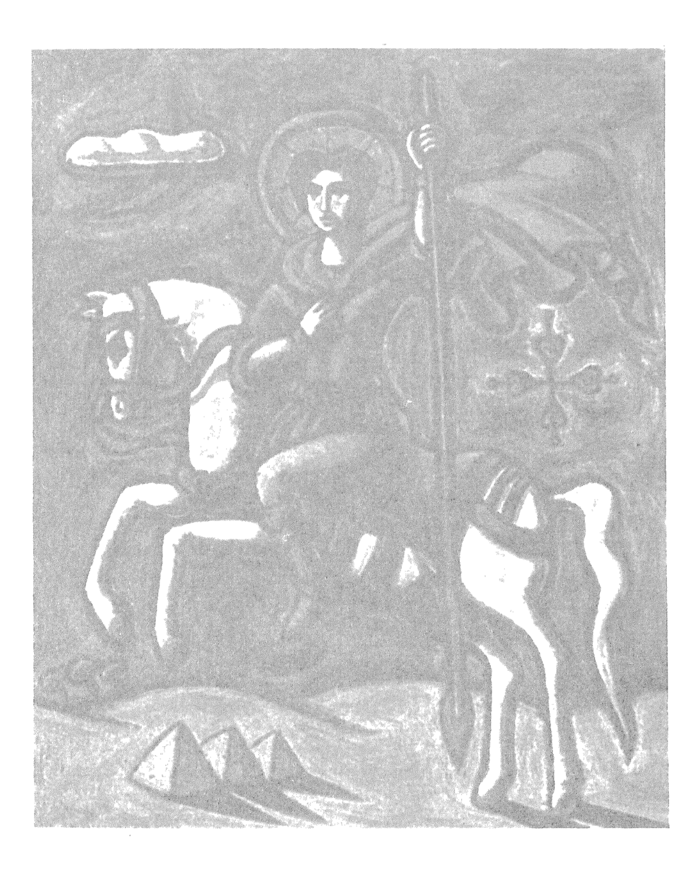
عديد اليتامى

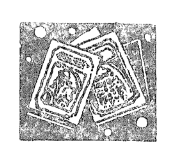
واتْنينْ وَلاَّيا تَحتْ سَجْرِ التُّوتْ
لاَخُو حنَيّنْ وَلاَ وَلَدْ عَمّْ يفُوتْ
مَاحنْنَا الوَلاَّيَه تَحتْ سَجَّرْ التُّلْ
لاَخوُ حنَيّنْ وَلاَ وَلَدْ عَمّْ يُطلْ
مَاحْسَّبِ اليَّتَامىَ وْلادْ جَارتْنَا
تَاريُّهمْ اليَّتَامىَ أَعزّْ حبَايبنَّا
مَاحْسَّبِ اليتَّامَى وِلاَدْ جَارِى
تَاريهُم اليَّتامَى أَعزّْ أَحبَّابىِ

مَاخُدِى نَايِّبكْ ضُمى عَليه إِيدكْ
واصبُرِى كماَ يرِّيدْ سِّيدَكْ
خُدِىّ نَايّبكْ ضُمِّى عَليه يَّدكْ
واصبُرِى لماَ يرِّيدْ رَبكْ

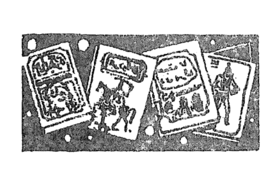
* * *

ولايا: بنين بدون ولى أمر يتامى.
سجر التل: (قد يكون سجر الصفصاف).
نايبك: نصيبك.









من ذاكرة الفولكلور

(١)

عبد الحميد يونس(*)

(١٩١٠ ـ ١٩٨٨)

إعداد: نبيل فرج

يعد كتاب الدكتور عبد الحميد يونس «الأسس الفنية للنقد الأدبى» الذى نال جائزة الدولة التشجيعية فى ١٩٦٠، وأعيد طبعه فى دار المعرفة فى ١٩٦٦، من التجليات الأولى لمشاركته فى الحركة الأدبية، وتوجيهها وجهة جديدة تخالف المفاهيم غير الصحيحة للأدب والنقد التى تتمثل فى قوانين المناطقة والبلاغيين والمدرسين المحترفين.

فى هذا الكتاب يدرس عبدالحميد يونس (١٩١٠ ـ ١٩٨٨) الأدب على اعتبار أنه فن القول أو فن الكلمة، وأنه نشاط وجدانى يؤدى وظيفة حيوية لمبدعه ولمتلقيه.

ويقسم عبدالحميد يونس الخريطة الثقافية فى تلك المرحلة إلى اتجاهين أساسيين:

الاتجاه السلفى الذى يغلّب النظر الدينى.

والاتجاه التجديدى الذى يحافظ على التراث العربى، مع الأخذ بالمناهج الغربية الحديثة.

ويقترب من هذا الاتجاه الثانى الاتجاه التوفيقى، وليد النهضة، الذى يجمع أفضل ما فى الاتجاهين، ويعنى به أفضل ما فى التراث والعصر.

وقبل أن نعرض لكتب ومقالات عبد الحميد يونس عن الأدب الشعبى وسيره، تتعين الإشارة إلى دوره المؤثر فى حركة التجديد الأدبى والنقدى التى بدأت فى السنوات الأولى من النصف الثانى من القرن العشرين، وبالتحديد بعد ثورة ١٩٥٢.

وكانت جريدة «الجمهورية» التى تأسست فى ديسمبر ١٩٥٣، وتولى عبد الحميد يونس رئاسة قسمها الثقافى فى ١٩٥٤، بعد استقالة لويس عوض فى أزمة مارس من تلك السنة، إحدى النوافذ المهمة فى أداء رسالته النقدية التى قام فيها بإفساح المجال أمام عدد كبير من الكتّاب، خاصة كتّاب القصة القصيرة، وفى تصحيح أو طرح الكثير من المفاهيم الجديدة، وضبط عدد آخر من الموازين، مرتكزاً على تراثنا القومى المصرى والعربى، الرسمى والشعبى.

والأفضل ونحن نتحدث عن عبد الحميد يونس أن نقدم الأدب الشعبى على الأدب الرسمى؛ لأن اسم عبد الحميد يونس يرتبط فى المحل الأول بالتراث الشعبى فى أبعاده القومية.

وهذا الارتباط يسبق اعتراف الدولة والدوائر العلمية والجامعة به، أو أنه كان الممهد لها للاعتراف به.

(*) فصل من كتاب يصدر قريباً عنوانه «النقد الأدبى فى النصف الثانى من القرن العشرين».

ذلك أن الخصوصية الشعبية للبيئة المادية والتاريخية تمثل فى نظره أحد المكونات أو اللبنات الأساسية لكل فولكلور عربى، ولكل وجدان قومى.

ولا سبيل إلى معرفة العام المشترك فى التكوين القومى إلا من خلال الخاص أو الجزئى أو الإقليمى، فى رحلته التاريخية الطويلة، وعبر ما يترسب فيها من خبرات.

وفى تقدير عبد الحميد يونس أن الجذور البعيدة فى التربة، ويقصد بها الأطوار الأولى للحياة، هى بدايات الفولكلور فى كل مجتمع، وهى دليل الأصالة التى يلخص عبدالحميد يونس سماتها، فى الشخصية الوطنية، فى الصبر والذكاء والفكاهة والاستعداء الحضارى.

غير أن الإقليمية وحدها لا تكفى فى تفسير الظواهر الأدبية والفنية التى يتسع مجال التأثر بها ليشمل المجتمع العربى كله، المتجانس الخصائص والصفات، بحكم الأرومة الواحدة.

والذين يذكرون هذه المرحلة من تاريخ الصحافة الأدبية فى مصر، التى كتب فيها عبدالحميد يونس فى «الجمهورية» مقالاته، سيذكرون بكل تأكيد المعارك الأدبية التى أثيرت حينذاك حول شعار «الأدب فى سبيل الحياة». هذا الشعار الذى وضعه لويس عوض فى أول صفحة أدبية فى جريدة «الجمهورية» فى ٧ ديسمبر ١٩٥٣، واحتفظ به عبدالحميد يونس من بعده.

ولعل أهم هذه المعارك تصدى طه حسين، كممثل للمدرسة القديمة، لهذه المدرسة الأدبية الجديدة، فى تقدمها وإبداعها، التى تبنت الواقعية، وأظهر طه حسين ما فى هذا الشعار من تحصيل حاصل، أو من انحراف عن التقاليد الأدبية التى يؤمن بها[1].

وبفضل الرؤية الجديدة لهذه المدرسة، أدى عبدالحميد يونس دوره فى إعادة الروح إلى الأدب، وفى تعميق اتجاهه فى تصوير الفرد والجماعة فى وطننا العربى، وفى التعبير عن مضامينه الإنسانية التى يذزع فيها المجتمع إلى الوحدة، بعيداً عن تقليد الموضات الغربية أو المؤثرات الأجنبية التى كان عبد الحميد يونس يرى أنها يمكن أن تغير مجراه أو تنحرف به فى غير الاتجاه الصحيح.

وعلى الرغم من أن كثيراً من الكتاب والنقاد كطه حسين وغيره يرون فى العامية، بل فى الفولكلور بعامة، خطراً يهدد القومية العربية، فقد كان عبد الحميد يونس يرفض التضحية به فى سبيل القومية العربية ـ كما وضعوا المعادلة ـ ويقف على رأس الاتجاه الذى لا يرى تعارضاً بين العامية المحلية والقومية العربية، أو بين الفولكلور الإقليمى والأدب القومى، خاصة وأن بعض آثار الفصحى ذات أصول شعبية.

وكتب ومقالات عبدالحميد يونس تبسط وجهة نظره هذه بأجلى بيان. وتعتبر أن الصراع بين القديم والحديث، أو بين المحافظين والمجددين، صراع خارج وجدان الفرد والجماعة؛ لأنه يستمد أفكاره ومواقفه من كتب السلف، أو من كتب المحدثين الغربيين، على اختلاف مذاهبهم فى فلسفة الفن والتاريخ، بينما التجديد الحق لا يكون إلا إذا نبع من الإدراك الذاتى للفرد والجماعة بالحاجة إليه، فى الزمن المعاصر.

وعبدالحميد يونس يرى أن الأدب والفن من وثائق علم النفس ومصادره المهمة، التى لا ينفصل فيها العقل الفردى عن الوجدان الروحى، كما يرى أن الكاتب جزء من قرائه.

ومع تقديره العظيم للعامية، ولقدرتها على التعبير عن التجارب والخبرات، فهو فى الوقت نفسه مع اللغة الفصحى السهلة التى تفهمها الأوساط المختلفة من القراء من خلال المطبعة.

وهذا يؤكد أن عبدالحميد يونس لا يريد تغليب الأدب الشعبى، أو أن يعتبره بديلاً عن أدب الفصحى. ولكن دراسته لهذا الأدب الشعبى تقابل وتتمم دراسته لغيره من الآداب.

وفى الوقت نفسه فإن عبدالحميد يونس شديد الاحتفاء بقيمة الصوت والنبرة الحية فى التعبير، وبما يحمله هذا الصوت أو هذه النبرة من تواصل وتفاعل مع المستمع، ومن دلالة وصفات على شخصية قائله، وما يصحب التعبير من إشارات وإمارات تعرفها الجماعة كمصطلح واضح التجسيم والتشخيص، لا تستطيع الكلمة المطبوعة أن تفى به، ولا أن تحقق اللذة الفنية بنفس مستوى أداء الصوت والحركة.

يقول عبدالحميد يونس دفاعاً عن القيمة الحية للصوت والأداء، بالقياس إلى الكتابة على الورق، فى مقال «ومن الإنصاف للتاريخ أن أقرر» نشر فى «الجمهورية» فى ٢٩ فبراير ١٩٥٦:

---

(١) من أدبنا المعاصر، طه حسين، الشركة العربية للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٥٩.

«الكتابة رمز اصطلاحي لمخارج وكلمات وعبارات، وهذا الرمز يفتقد بتدوينه أكثر عناصره.. يفقد طبيعة الصوت، وما لهذه الطبيعة من دلالة على الشخصية.. يفقد النبرة.. يفقد الانقطاع والاسترسال والارتفاع والانخفاض.. ويفقد عنصراً أهم من هذا كله، وهو مايصحب الصوت من إشارات وإمارات لها أيضاً معانيها التي اصطلحت الجماعة الإنسانية عليها. وكان التدوين هو الوسيلة الوحيدة التي ابتكرتها الإنسانية في التعبير عن نفسها. ولكن العصر الحديث عرض تسجيل الصورة وتكبيرها وتصغيرها.. الصورة الثابتة والصورة المتحركة المسترسلة في الحركة. وعرف تسجيل الصوت، ثم عرف نقل الصورة ونقل الصوت عبر المكان، بعد زاوج بينهما».

ورواة السير الشعبية من جميع الأمم، من الإغريق إلى العرب إلى العصور الوسطى الأوروبية، عند عبدالحميد يونس، ليسوا مجرد أدوات تؤدي مادتها، ولكنهم يعدون منذ نشأة الأدب الشعبي معلمين ينقلون للشعب المعارف والعلوم الثقافية والأخلاقية والتاريخية.

ويكفي أن نذكر أن الرواة في مصر وفي أنحاء الشرق كانوا يروون في المقاهي والأسواق وندوات الاستماع الملاحم والسير الشعبية كالزير سالم والهلالية وسيف بن ذي يزن، ويقصون على الشعب قصص الغزوات في مراحل تاريخية لم يكن فيها أمراء مصر وسلاطينها من الأتراك والألبان والجراكسة والأكراد يعرفون اللغة العربية، أو يحفلون بأدب الشعب.

وبعض نصوص الأدب الشعبي تجاوز أبعاده القومية وأصبح من روائع الأدب العالمي، كألف ليلة وليلة.

ودفاع عبد الحميد يونس في الصحافة عن هذا الأثر الخالد «ألف ليلة وليلة»، حين ارتفعت في مارس ١٩٨٥ صيحات تطالب بمصادرته، من الصفحات الغنية بالمعرفة، التي أوضح فيها تعدد المصادر الشرقية (الهندية والفارسية والبغدادية والمصرية) لهذه الليالي العربية، مبيناً ما تنطوي عليه من ذخيرة حضارية حية، تعتبر ثمرة للعبقرية الأدبية الشرقية، ثم غدت ملكاً للإنسانية كلها، تقرأ بكل اللغات في الشرق والغرب، ككثير غيرها من النصوص التي أصبحت من الثقافة الإنسانية المتخطية لكل الحدود، مثل كتاب «كليلة ودمنة» الذي يقرأ بلغات العالم.

ودراسات عبد الحميد يونس للأدب الشعبي تفيض بالموازنات بينه وبين تراث الشعوب الأخرى، وكثيراً ما يشير في هذه الدراسات إلى بصمات للأدب العربي في الأدب الشعبي، بما يؤكد أن النقاء العرقي، وعدم التأثر والتأثير، غير صحيح، ويتناقض مع تاريخ الثقافات والحضارات التي لا تنفصل فيها الآثار الأدبية والفنية عن التاريخ.

ولا تقتصر هذه الدراسات المقارنة على الشكل والمضمون، ولكنها تشمل المقارنة بين الأجواء أو البيئات التي ينشأ فيها كل نص ويتكامل، والمقارنة بين الأصل والفرع، والأخذ والعطاء، وغاية التأليف ووظيفته.

وإلى جانب هذه الدراسات ترجم عبدالحميد يونس عن اللغة الإنجليزية كتاب «الأسفار الخمسة أو البنجاتنترا» التي تعد أصل «كليلة ودمنة»، ويقدر عدد اللغات التي ترجمت إليها منذ القرن الحادي عشر الميلادي نحو خمسين لغة، وصدرت هذه الترجمة العربية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٨٠.

تتضمن هذه الترجمة مقدمة وافية عن هذه الأسفار التي وضعت باللغة السنسكريتية فيما بين سنة ١٠٠ ق.م وسنة ٥٠٠م، يكشف فيها كاتبها عن غايتها التعليمية العملية في تدبير شئون الملك، والحكمة الدنيوية، والأخلاق الفاضلة. ويختم الكتاب بدراسة مقارنة بقلم عبدالحميد يونس عن «الأسفار الخمسة» و«كليلة ودمنة»، يتضح منها مكانة النصين في تاريخ الآداب، بالإضافة إلى قيمتهما الكبرى في الفولكلور.

وعن الترجمة كان عبدالحميد يونس يوصي الأدباء الناشئين الذين يتطلعون إلى الإجادة بممارسة الترجمة، كخطوة من خطى التكوين، قبل أن يستقلوا بشخصياتهم شيئاً فشيئاً.

وتشغل اللغة جانباً أساسياً من اهتمام الدكتور عبدالحميد يونس. ومع تسليمه بأن اللغة كظاهرة اجتماعية تنقسم إلى لغتين: الفصحى والعامية، بحسب النظام الطبقي، إلا أن واقع الحياة يثبت أن الطبقات العليا في المجتمع تتحدث بنفس اللغة التي تتحدث بها الطبقة الشعبية، وهي العامية. ولهذا فإنه يدعو إلى توسيع المجال اللغوي باستخدام الفصحى والعامية، والعمل على التفاعل بينهما، توثيقاً للغة في ارتباطها مع الحياة المتطورة، وارتقاء بها.

ومن الثابت تاريخياً أن انشقاق اللغة إلى فصحى وعامية نشأ نتيجة رفض الفصحى أو لغة الكتابة للألفاظ الدخيلة، وقبول العامية أو اللغة الدارجة لها.

ولأن اللغة فى الأدب الشعبى لا تلتزم الإعراب، فإن الإعراب الصحيح للكلمات، كما ذكر ابن الأثير فى كتابه «المثل السائر»، ليس شرطاً أساسيّاً أو شرطاً وحيداً للتفنن أو للجمال الفنى. ألا نرى أحياناً فى الارتجال جمالاً يفوق جمال الصقل؟!

ولكن عبدالحميد يونس لم يقل قط ما قاله ميخائيل نعيمة فى كتابه «الغربال» الذى أعيد طبعه منذ سنة ١٩٢٣ ما يقرب من عشر طبعات، من أن العناية باللغة فضول وزخرفة، أو أن الخطأ فى التعبير يقبل طالما أنه يؤدى المعنى.

وإذا سلمنا بما يقوله عبدالقاهر الجرجانى من أن النحو سلطة، فإن تحديد المعنى أو التراكيب فى علم المعانى، أى فى الإعراب ونظام الكلمات وعلاقات اللغة، يعد بهذا المفهوم ثورة فنية تتحدد قيمتها بمدى القدرة عليها، لا بمدى التحرر منها.

لكل هذا لا يحب عبد الحميد يونس النظر إلى التراث باعتباره تراثاً لغوياً وحسب؛ لأن هذه النظرة تختزل الإبداع إلى مفهوم لغوى. وبذلك ننكر الأدب المكتوب بالعامية، ونقصر التراث على عنصر شكلى، وعلى حقبة زمنية محددة، ونغفل حقباً أخرى طويلة من تاريخ الوطن والثقافة.

وربما كان من الضرورى أن نأخذ فى هذه القضية برأى العقاد الذى ذكره فى مقدمة كتاب «الغربال» لميخائيل نعيمة من أن الأديب فى حل من الخطأ إذا كان هذا الخطأ «خير أو أجمل وأوفى من الصواب».

ولا شك أن الخطأ إذا حقق هذه الغاية فإنه يصبح مثالاً، وليس مجرد صواب.

ولذلك لا معدى عن توسيع المجال اللغوى والزمنى فى آن واحد، لكى يشمل تراث الأدب الرسمى وتراث الأدب الشعبى، والتعامل معه كوحدات اجتماعية وتاريخية متتالية، غنية بالأعمال الغنائية والملحمية والدرامية التى نطالع فيها المعانى الإيجابية النابعة من الفطرة السليمة، مثلما نطالع المعانى السلبية التى أنتجتها عصور القهر والتخلف.

ولأن الحياة المعاصرة التى قدم فيها عبدالحميد يونس دراساته للتراث، فى بداية ثورة ١٩٥٢، كانت تفرض نوعًا من الانتخاب من التراث، يتمشى مع العهد الجديد، فقد كان يرفض الأدب الذى كتب فى ظل الإقطاع والملكية، وامتلأ بالمدح والهجاء والتسلية، وافتقد شخصية القائل ورأيه الخاص، بما حفل به من نفاق وصناعة، وهو ما يجب إهماله فى ضوء المقاييس الجديدة، والالتفات بدلاً من ذلك إلى إنتاج هؤلاء الأدباء الثائرين على الطغاة والطغيان، الذين تمردوا على السلطات الغاشمة، وآمنوا بمعتقدات إنسانية مخالفة لمعتقدات الملوك والأمراء والحكام، وعبّروا فى أدبهم عن وجدان الشعب تعبيراً مؤثراً فى نفوس المتلقين، بفضل صدقه وخلوه من تزويق اللفظ، ومن تعقيد المعنى والنفاق.

وتقدير عبدالحميد يونس للأدب الشعبى ولمبدعيه المجهولين كان يدفعه إلى القول: علينا أن «نرتفع» و«نصعد» إلى الثقافة الشعبية، وإلى تجاربها البشرية الحية المختزنة عبر العصور. ولم يكن يلتفت إلى الأدباء المشهورين من الخاصة، وإنما إلى الأدباء المغمورين من العامة، إيماناً منه بأن أدب هؤلاء المغمورين العاديين من الآحاد والجماعات أدق فى التعبير عن البيئة ونفسية المجتمع من أدب هؤلاء المشهورين.

وأقل ما يمكن أن يقال عن جهود عبدالحميد يونس فى الأدب الشعبى أنه رد الاعتبار له، وكان له دوره البارز فى بيان ما يزخر به من قيم وفلسفة، وفى حمايته من المد الحضارى الذى يدفع الأدب الشعبى إلى الظل.

وبفضل ما قام به عبد الحميد يونس فى هذا المجال، سواء داخل الجامعة أو فى الحياة العامة، اتجه عدد كبير من المبدعين فى القصة والرواية والمسرح والشعر إلى استلهام هذا الأدب فى أعمال أدبية وفنية حديثة، تبرأ من الصيغ «المشوشة» والأساليب المرتبكة والتفاصيل الزائدة التى تراكمت على هذا التراث الشعبى عبر الزمن.

المراجع :

* الأسس الفنية للنقد الأدبى، عبدالحميد يونس، دار المعرفة، ط ٢، ١٩٦٦.
* السيرة الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى، عبدالحميد يونس، دار الكتب المصرية، ط ٢، ١٩٩٥.
* الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى، عبدالحميد يونس، دار القلم، مكتبة النهضة المصرية، المكتبة الثقافية (٣).
* الحكاية الشعبية، عبدالحميد يونس، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٨.
* نحو أدب جديد، عبدالحميد يونس، الجمهورية، ١٢ ديسمبر ١٩٥٣.
* أعداد متفرقة من مجلة «الفنون الشعبية».
* لويس عوض مقالات وأحاديث، إعداد نبيل فرج، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠١.

تأصيل كليلة ودمنة
«بنجاتنترا»
خزائن الحكمة وأسفار الطيور

تعيد الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبع كتاب «بنجاتنترا»، الذى قام الدكتور عبدالحميد يونس بترجمته عن الإنجليزية، وسبق صدوره فى الكويت منذ سنوات، دون أن تصل منه سوى بضع نسخ، وزعت حينذاك على عدد قليل من الكتّاب والصحافيين.

و «البنجاتنترا» هى الأصل السنسكريتى لكتاب «كليلة ودمنة»، الذى ترجمه عبدالله بن المقفع فى منتصف القرن الثامن الميلادى (الثانى الهجرى) عن اللغة البهلوية، وهى الفارسية القديمة، وأصبح من ذخائر الثقافة العربية الخالدة، قبل أن تعرفه معظم اللغات، ابتداءً من القرن الحادى عشر.

وكان الأصل السنسكريتى قد خرج من بلاد الهند إلى بلاد فارس، فى عهد ملك كسرى أنو شروان، ونقل إلى البهلوية فى القرن السادس الميلادى، ثم فقد بعد ذلك، وقد وضعه الفيلسوف الهندى بيدبا، رأس البراهمة، لدبشليم ملك الهند، الذى طغى وتجبر، لكى يصرفه بالحيلة والحكمة عما هو عليه من شر، ويرده إلى العدل والإنصاف والخير، فألف هذه الحكايات الخيالية لمجاهدة هذا الطاغى الجبار، وتأديبه بالتجارب الدالة، والمواعظ الحسنة.

خزائن الحكمة

وكلمة «بنجاتنترا» تعنى خزائن الحكمة الخمس أو الأسفار الخمسة، وهذه الأسفار عبارة عن حكايات مختلفة الطول على ألسن الحيوان والطير، كما نطالعها فى «كليلة ودمنة»، تماماً، حتى تبدو فى ظاهرها مسلية للخاص والعام، لا يقصد بها غير اللهو وتزجية الفراغ بينما هى فى باطنها رياضة للعقول، التى تعد دعامة جميع الأشياء، وتوعيةً للأذهان، حتى تستبصر بنتائج كل سلوك فى المواقف المختلفة.

تبدأ هذه الأسفار جميعًا بمقدمة قصيرة تتضمن تعاليم فيلسوف الهند لثلاثة من الأمراء يفتقرون إلى الفطنة وأصول الحكمة وتدبير الملك، من خلال السرد القصصى الذى يعتمد على لغة النثر، أما الحكمة المستخلصة المقصودة، التى تضع نصب عينيها دائماً الواقع العملى، فترد بلغة الشعر، لكى تكون أفعل أثراً فى النفس، وأعلق بالذاكرة.

ويتجلى الأثر الكبير الذى تركه هذا الكتاب فى التراث العربى فى عدد من الكتب المهمة المتصلة بالفلسفة، والفقه والتصوف، اجتمعت فى الفترة من القرن العاشر الميلادى إلى القرن الثانى عشر وهى:

- «رسالة الطير» لابن سينا.
- «رسالة الطير» للغزالى.
- «منطق الطير» لفريد الدين العطار الذى ترجم مؤخراً إلى العربية عن الفارسية.

فى هذه الكتب الثلاثة وغيرها نجد التقليد الفنى نفسه، الذى تتحدث فيه الطيور بألسن فصيحة عن مشاكلها، من أجل الاهتداء إلى الحاكم العادل، مما يؤكد أن البحث عن هذا الحاكم كان، عبر العصور، مشكلة ملحة، لا تجد لها حلاً، ومع هذا فهى تستحق العناء المتصل الذى يبذل فيها.

التحقيق والتوثيق

عن هذا النص الأصلى الذى نهض الدكتور عبدالحميد يونس بترجمته، بالمقارنة بالنص الأكثر حداثة (ترجمة كاتب العربية الأكبر ابن المقفع)، من جهة الموضوع والأسلوب، يقول د. يونس:

إن الموازنة بين «كليلة ودمنة» لابن المقفع، وبين «البنجاتنترا» أو الأسفار الخمسة، تبين أنهما ليسا كتاباً واحداً على وجه الدقة. إن كليهما من حكايات الحيوان، وتستوعبان العظة إلى جانب القيم التربوية والأخلاقية. ونحن جميعاً نذكر أن كتاب «كليلة ودمنة»، فى ترجمته العربية، أصبح من روائع الأدب العالمى، وأصله السنسكريتى قد ضاع، وبقيت الترجمة العربية، وهى التى ترجمت إلى جميع اللغات الحية، ثم حاول الدارسون المتخصصون فى الأدبين الفارسى والسنسكريتى أن يكشفوا عن أصل «كليلة ودمنة».

وانتهت الدراسات إلى محاولة أخيرة كان المنهج فيها أشبه ما يكون إلى البحث عن رائعة من روائع فن التصوير قد تناثرت إلى شظايا وبذل جهد كبير فى استجماع هذه الشظايا، مع تحقيق أو توثيق كل جزء من أجزائه، وانتهى الأمر إلى ترجيح الجانب الأكبر من «كليلة ودمنة» فى أصله السنسكريتى وترجم أحد الأساتذة الأمريكيين الأصل السنسكريتى إلى اللغة الإنجليزية.

كان من حسن حظى أن زملائى وأبنائى، من أساتذة كلية الآداب فى قسم اللغة العربية، قدموا لى هذه الترجمة

الإنجليزية هدية بمناسبة إحالتى إلى التقاعد. ودفعنى الواجب أن أنقل هذه الترجمة إلى اللغة العربية، وأن أقوم بدراسة مقارنة، وإن كانت مجملة إلى حد ما، بين الأصل السنسكريتى، وبين الترجمة العربية لابن المقفع.

● هل يمكن أن نقف قليلاً عند هذه المقارنة؟

كان أول ما وجدته تقليداً قصصياً اشتهر بوساطة «كليلة ودمنة» و«ألف ليلة وليلة» وهذا التقليد هو قيام حكيم أو فيلسوف برواية القصص، من أجل استخلاص الحكمة، ومن أجل الاحتفاظ بمقومات السلوك المقبول.

ولكن الفرق هو أن بيدبا عند ابن المقفع هو الحكيم، وأن شهرزاد هى التى كانت أيضاً تروى القصص فى «ألف ليلة وليلة»، والمتلقى هو الملك.

أما فى الأصل السنسكريتى «بنجاتنترا» الأسفار الخمسة، فإن الملك أراد أن يعلم ثلاثة من أبنائه أصول التربية، وقام بهذا الواجب حكيم برهمى أيضاً.

وهذا يفسر الباعث الأصلى فى «كليلة ودمنة» على التوسل بحكايات الحيوان، ذلك لأن تربية الأمراء الصغار بهذه الوسيلة أفعل.

أما السياق الإنجليزى والعربى الحديث الذى قمت به، فيكاد يكون حرفياً وبسيطاً، ذلك لأننا لم نكن مطالبين كابن المقفع باتخاذ أسلوب يساير الحديث إلى ملك، والتأثير عليه.

ولكن البنجاتنترا يوجه إلى أحداث صغار، ويجب أن نتذكر أن حكاية الحيوان أصلها أسطورى، بالمعنى الأولى للأسطورة، وهى تفسير ظواهر الحياة والطبيعة والكون تفسيراً يقوم على التجسيم والتشخيص والتمثيل.

ومن هنا كان إسباغ الحياة والمنطق على الجمادات وعلى الحيوان والطير. وتحولت هذه الوسيلة بالتطور الحضارى إلى أن تصبح منهجاً اجتماعياً وتربوياً، وأصبح هناك غاية تتجاوز الأسطورة.

ومن هنا جاءت الأحداث والكائنات خاضعة للغاية التربوية، وليست مجرد تفسير.

هذا ما حدث فى «كليلة ودمنة»، ومعناه أن الأصل السنسكريتى، والذى تحول إلى الفارسية كان قد تجاوز المرحلة الأسطورية، إلى مرحلة فيها حكمة، وعظة، وتربية.

هذا ما حدث عند ابن المقفع، وهذا أيضاً ما نجده فى الأسفار الخمسة.

ويبقى شىء واحد هو أن الموازنة أثبتت أن حلقة من «كليلة ودمنة» لا تزال مفقودة.

نبيل فرج

* * *

هذا الحديث

هذا حديث مع الرائد الكبير عبد الحميد يونس، ينشر لأول مرة فى مصر، كان الزميل نبيل فرج قد عقده معه فى أواخر ١٩٧٩، بمناسبة بلوغه السبعين من عمره، قبل وفاة عبدالحميد يونس بسنوات قليلة.

وسيلاحظ القارئ أن الحديث يجمع بين الجانب الشخصى للدكتور عبدالحميد يونس وحياته الفكرية العامة، التى تعددت فى الاهتمامات بين الأدب العربى المكتوب بالفصحى، والأدب الشعبى الشفاهى، ولكن انطلاقاً من وعيه بوحدة الظاهرة الثقافية التى تعلى الخبرة الحية فى الزمان والمكان، والمعرفة المتطورة التى تتفاعل فيها الخبرة الخاصة مع المجتمع والعقلية الجمعية وضمير الأمة وقيمها الإنسانية، وهذا نص الحديث:

المحرر

تصدر قريباً فى بيروت موسوعة علمية للآداب والفنون الشعبية، قام بإعدادها فى القاهرة عبدالحميد يونس، للتعريف بأصول ومعانى ودلالات كل ما يتصل بالآداب والفنون الشعبية، التى يتزايد الاهتمام بها فى الثقافة المعاصرة، باعتبارها المستودع الحقيقى لحياة الشعب، وتاريخ الحضارة الإنسانية.

والدكتور عبدالحميد يونس (٦٩ سنة) من الكُتاب القلائل فى مصر، الذين كرسوا حياتهم لدراسة السير الشعبية دراسة منهجية، إلى جانب اهتماماته الوطيدة بالأسس الفنية للنقد الأدبى.

وتعد مؤلفات الدكتور عبدالحميد يونس مراجع أساسية فى مكتبة التراث الشعبى، لا غنى عنها للباحثين الجادين فى هذا المجال. ولعل أهم هذه المؤلفات: «الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى»، «الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى»، «خيال الظل»، «الحكاية الشعبية».

وبالإضافة إلى هذا الاهتمام النظرى بالتراث الشعبى، يصدر الدكتور عبد الحميد يونس السير والملاحم الشعبية، فى طبعات جديدة، كما فعل بالنسبة لسيرة عنترة بن شداد، وسيرة بنى هلال.

وفى هذا اللقاء مع الدكتور عبد الحميد يونس نتعرف على جانب يسير من حياته وأفكاره، التى وجهته هذا الاتجاه، وذلك بمناسبة بلوغه سن السبعين بعد شهور قليلة.

• من المعروف أنك كنت تعد نفسك للعلم، ثم فرضت عليك الأحداث المبكرة، التى فقدت فيها البصر، أن تتجه للأدب فهل لك أن تذكر للقراء: ماذا بقى من العلم فى نفسك؟

ـ إنك تذكرنى بمنعطف حاد ومهم فى حياتى. وكنت قد حاولت أن أواجه هذا المنعطف، ولكنى توقفت. ومع ذلك فإن التحول إلى الأدب لم يكن تحولاً كاملاً.. العلم الذى يقوم على الملاحظة والتجربة، أساساً، فرض نفسه، لا بما فرضته الحياة علىّ فحسب، ولكن بالاتجاهات الواقعية فى منهج ملاحظة الأدب، ومسايرته، وتقويمه. أى كما نقول نحن الآن بدراسة المضمون والوظيفة، إلى جانب الشكل والصياغة.

وهناك أيضًا سبب آخر هو أن الملاحظة تحولت من المتابعة البصرية إلى متابعة أعمق بوسيلة الأدب الأساسية، وهى الكلمة، وما يقترن بها من حركات وإيقاعات.

• تدين لطه حسين ديناً عظيماً، حين قرأت له، فى خضم محنة فقد البصر، كتاب «الأيام».

وفى الوقت نفسه تختلف مع طه حسين اختلافات جذرية أفصحت عنها فى أكثر من موضوع.

وأود، فى هذا الحديث، أن تحدد هذا الموقف إزاء طه حسين، بمناسبة الاحتفال الذى أقيم مؤخرًا فى القاهرة، فى ذكرى رحيله السادسة.

ـ لقد اختلفت مع الدكتور طه حسين اختلافًا يرتبط بدائرة التراث؛ لأننى كنت أصر على أن التراث الشعبى، وبخاصة فى الأدب، يجب أن تعنى به الجامعة ومؤرخو الآداب.

بيد أن هذا الاختلاف خفف منه أن أستاذى طه حسين وافق، بعد قدر من التردد، على الاعتراف بوجوب إنشاء كرسى للأدب الشعبى فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب؛ لأنه اقتنع بأن الدراسة بمناهجها لا تعنى تغليب اللهجة العامية على اللهجة الفصحى.

ثم إن هناك جانبًا آخر هو أننى كنت أخشى دائمًا، وأنا أعتمد على الإملاء، أن أقلد أسلوب طه حسين، واقتضانى هذا أن أخالف هذا الأسلوب عن عمد، لكى يكون لى أسلوبى الخاص فى الفكر وفى التعبير.

وأرجو أن أكون قد وفقت إلى ذلك.

ومع أن الدكتور طه حسين حفزنى إلى متابعة الدراسة، بعد ظرفى الخاص، بكتاباته، وخصوصاً بالأيام، عندما نشرت لأول مرة فى مجلة «الهلال»، ولذلك أهديت باكورة آثارى إلى طه حسين، وهو ترجمة كتاب «الزواج» لإدوارد وستر مارك، الذى نشره لى أستاذى سلامة موسى.

جوهر الإبداع

• تدعو الكتّاب إلى التفكير بالأنامل، بمعنى أن يعرفوا كيف يستخلصون ما فى نفوسهم، واستكمال الدورة الكهربائية، بمعاشرة الفكرة، والتمكين لها فى النفس.

فهل لك أن تشرح هذه الفكرة؟

ـ إن هذه الفكرة هى جوهر الإبداع الأدبى، كما أنها جوهر الإبداع فى التصوير، والنحت، وما إليهما. فإن الكتابة تعنى ترجمة الفكر والشعور وتسجيلهما.. وهذا جعلنى، فى إبداع الأدب، أصحح مقولة شائعة، فالكلام شىء، والكتابة شىء آخر..

الكلام فيه نبر، وفيه تواصل وتوقف، وتصاحبه إمارات وإشارات وحركات، ولا يوجد إنسان يتكلم كالصنم، حتى ولو كان يهمس بينه وبين نفسه.

أما الكتابة، فأنا أقول بصراحة إنها وسيلة تعسفية، تنقل المسموع الحى إلى مرئى، وتعيد بالمصطلح هذا الإحساس إلى نبر وصوت وإشارة.

ومن هنا كانت الكتابة صعبة، وكان ينبغى أن نستوعب أفكارنا ومشاعرنا جيداً، حتى نستطيع بالأنامل أن نسجلها حية، مؤثرة.

ويبدو أن ظرفى الخاص أعاننى على تأمل هذه الحقيقة، والكشف عنها.

• يأتى الاهتمام بالعمل الأدبى، فى تقويمك، فى المقام الأول، وتأتى شخصية الأديب فى المقام الثانى.

فما هى وجهة نظرك إزاء هذا الموقف الذى يضع الشخصية تالية للنص؟

ـ إن الإبداع الفنى هو تعبير عن موقف وعن شخصية. وعلى الرغم من أن هذين الحافزين (الموقف والشخصية)

لهما، خصوصية تجعلهما لا يتكرران، فإنهما بالمكابدة المباشرة، وبالصياغة الفنية، يعنيان إحساساً بالحياة، ووعيًا بالظروف، ونقداً للذات وللمجتمع.

ولكن هذا يختلف بالطبع عن التوجيه المباشر.

ضوء.. على رأى

● من الأخطاء الشائعة فى الحياة الثقافية، التى قمت بتصحيحها بيان أن ملكة الإبداع وملكة النقد واحدة فى جوهرها، وليس الإبداع أسبق من النقد، وأنهما فطريان.

فهل لك أن تلقى الضوء على هذا التلازم؟

ـ تعلم أننى اهتممت، ولا أزال أهتم، بالنقد الأدبى، بالمعنى الخاص، فإن التراث الشعبى لم يستوعب كل نشاطى ونحن لا نستطيع أن نضع خطاً فاصلاً بين النص الذى يحفز إلى الإبداع، وبين الشخصية التى تخلق هذا النص.

وأياً كانت الزاوية، فإن النص يكشف عن الشخصية، كما أن الشخصية تفرض طابعها على النص.

ولما كانت الشخصية كائناً اجتماعيًا حيًا، فإن ذلك يفرض على الناقد أن يعرف تفاعلها مع المجتمع الخاص أو العام، إلى جانب التجربة التى تحفز إلى نص بعينه.

● بحكم تخصصك الكبير فى التراث الشعبى، ما تعريفك للثقافة الشعبية؟

ـ هذه مقولة ثانية أعطتنى الفرصة لكى ألح على تصحيحها أيضًا، فقد تعودنا أن نقسم المجتمع إلى مثقفين وأميين، مع أن التعريف الاجتماعى والأنثروبولوچى للثقافة هو أنها كل خبرة، أو معرفة، أو مهارة، يحصلها الكائن الإنسانى، منذ يعى وجوده، إلى ختام حياته.

وكما قلت لك من قبل إن الثقافة أوسع مجالاً من القراءة والكتابة، فإن الأمى مثقف، فلاحًا كان أو صانعاً يدوياً، بينما تواجه أحياناً من تسميهم بالمتعلمين وهم يصدرون عن سلوك يتسم بالجهل أو بالغفلة.

وهذا دفع الذين يحاولون فى مصر دفع المجتمع أو تطويره أن يقولوا إن هناك أمية عند المتعلمين، كما أن هناك أمية أبجدية.

والثقافة الشعبية هى جماع الخبرات والمعارف والمهارات التى تعيش مع المجتمع فى حركته المتصلة، وفى دوافع التأثر والتأثير بين الأفراد والبيئات الاجتماعية، وتعنى العادات والتقاليد والآداب والفنون التى تعبر عن وجدان الجماعة، كما تعنى المعارف الشعبية، مثل الطب الشعبى.

ويجب أن نتذكر أن الثقافة الشعبية تخضع للاختبار المستمر من المجتمع نفسه، فهى حية، ومتطورة. لكن هذا التطور بطيء؛ لأن المجتمع لا يطرد ما لا فائدة منه إلا بعد التأكد، بالعقلية الجماعية التى تختلف من حيث الدرجة عن العقلية الفردية.

● ما العلوم الإنسانية التى تفيد المتخصص فى دراسة التراث الشعبى أو الفولكلور؟ ومن أى ناحية تتحقق هذه الإفادة؟

ـ تحتاج دراسة الفولكلور فى الحقيقة إلى الإفادة من جميع العلوم الإنسانية، ولكن بدرجات متفاوتة..

إن هذا التراث الشعبى العريق يجعل الدارس مطالبًا بالمواجهة على أساس علمى وواقعى للمجتمع. ومن هنا نجده مطالبًا باستيعاب مناهج العلوم الاجتماعية والسيكولوچية والأنثروبولوچية، طبعاً إلى جانب التاريخ والجغرافيا.

ثم إن التراث الشعبى يحتاج إلى علم الصوتيات، إلى جانب اللغة بمفهومها الواقعى الحى، ثم إلى الإبداع وحوافزه وخصائصه، وبطبيعة الحال إلى النقد والتقويم.

وهذه الحاجة إلى العلوم الإنسانية جعلت التراث الشعبى يتخذ منهج العمل الميدانى المتكامل، لتسجيل الظواهر والنصوص، وما يلابسها من علاقات وحوافز، واقتضى العمل الميدانى فى ميدان التراث الشعبى أن يتخذ عمل الفريق، أى أن يقوم الدارسون بتخصصاتهم المختلفة بالعمل فى ميدان واحد، وتسجيل ظاهرة واحدة، أو مجال واحد.

والمهم أن تكون الدراسة واقعية. أما النتائج فتحتاج إلى مقارنة للظواهر المتشابهة، من الناحية العامة.

مجلة «الصياد».

بيروت ٢٨ ديسمبر ١٩٧٩

نحو أدب جديد

بدأ أبناء هذا الجيل يحسون بأن الأدب الذى يقدم إليهم لا يشبع رغباتهم الوجدانية أفراداً وجماعات. وأخذ هذا الإحساس يتحول شيئًا فشيئًا إلى دعوة ملحة، تطالب الأدباء

بالانصراف إلى نهج فى الأدب جديد. ثم حاول بعض الدعاة بيان هذا النهج الذى يغير مفهوم الأدب، ويؤثر فى أساليبه وطرائقه، ويغلب أنواعاً منه على أنواع، ويحتفل ببعض وسائله دون بعضها الآخر، ويهتم الاهتمام كله بقوة الاستجابة التى يمكن أن يستحدثها الأدب فى نفوس المتلقين والمتذوقين جميعاً.

وكان طبيعيًا أن تظهر إلى جانب هذه الدعوة، دعوة أخرى تقابلها وتناقضها، تتشبث بالحالة الراهنة وتسبغ عليها جواً رهيبًا يشبه القداسة، وتشكك فى أمر الجديد وبعض الداعين إليه، وتتحكك أحياناً بأشياء تخرج عن نطاق الأدب، وتكاد تدخل فى نطاق السياسة. وتتحول المناظرة بين الدعاة إلى التجديد والمحافظة، إلى جدل يماثل جدل أصحاب المدرسة القديمة فى السياسة.

والأمر عندى أعظم من هذا بكثير. لأنه يتصل أولاً وأخيراً بضمير الأمة ومشاعر الأفراد.

وليس ثمة شك فى أن الوعى القومى آخذ بأسباب النضوج، وأن الأفراد يحسون اليوم أنفسهم، وامتلاء الجو بالتساؤل عن مدى صلاحية الأدب وكفاية الأدباء، يدل على أن تطور التعبير الفنى بالقول المجهور والمسطور، لا يساير تطور الحياة الجماعية والفردية.

والمتتبع لهذه المناظرة بين أنصار الأدب الذى يوصف بالجديد والأدب الذى ينعت بالقديم، يدرك للوهلة الأولى، أن كثيرين ممن يخوضونها لا تتحدد فى أذهانهم المفاهيم ولا تستقر الاصطلاحات، وأنهم يتأثرون بالأنظار والأفكار التى يجدونها فى كتب السلف، أو فى كتب المحدثين من الغربيين... بل إن الدعاة إلى التجديد ينقسمون فيما بينهم بانقسام الكتاب الغربيين إلى مذاهب معينة فى فلسفة التاريخ أو فلسفة الفن. أى أنهم ينقسمون بانقسام المصادر التى يأخذون عنها...

من هذه النقطة يجب أن نبدأ. فإن كل دعوة إلى المحافظة أو التجديد تستند إلى عناصر خارج الوجدان الفردى والجماعى، فى الحاضر المتطور، لا يمكن أن تؤتى ثمارها، وستذهب كل الجهود والأقوال التى تنفق فيها مع الرياح، والأدب الذى بدأ الجميع يحسون بأنهم كبروا عليه، وأن نموه لا يساير نموهم. يجب أن يكون تجديده أو تطويره، منبعثًا من الإدراك الواعى للذاتية الفردية والذاتية الجماعية فى هذه الدورة المعينة من دورات الفلك. وسيقتضينا هذا بطبيعة الحال ألا نقتطع الحاضر عن الماضى المؤثر فيه ولا عن المستقبل المتأثر به.

والماضى المؤثر فى الحاضر هو التراث، الذى يفعل فعله الهائل فى الوجدان والعقل جميعًا، وله وظيفة أساسية فى التطور، والنظر فى هذا التراث يقتضينا أن ننظر فى وسيلة الأدب، وهى اللغة. ونحن نعترف بالأساس الطبقى للغة عندما نقسمها إلى لهجتين: لهجة فصحى ولهجة عامية. والأساس الطبقى لانقسام اللغة صحيح لا جدال فيه، باعتبار هذه اللغة ظاهرة اجتماعية. ولكن الخطأ فى هذه الأثنينية بالذات، فإن الطبقات العليا فى المجتمع لا تتحدث بالفصحى. ومعنى هذا أن واقع الحياة، ينكر هذا التقسيم، فإذا أضفت إليه أن تسمية اللغة الحية بالعامية، يجاوز الإنصاف ويشتط فى الحكم أدركت عرضًا مهمًا من أعراض الأزمة الأدبية. ولقد كان القدماء أصح منا نظراً. عندما كانوا يهتمون بما يصدر عن الألسنة فى البيئات المختلفة والقبائل المتعددة، ويحتكمون فى الخطأ والصواب إلى سلامة الأصل الحى الذى تصدر اللغة عنه. ولا يظنن ظان أننى أريد بهذا القول أن أدعو إلى «العامية» أو أن أفضلها على «الفصحى» ولكن الذى أريده، إنما هو توسيع المجال اللغوى بحيث يشمل ما يسمى بالفصيح والعامى وأن نعاون تفاعلهما؛ لأن ذلك يوثق صلة اللغة بالحياة المتطورة، ويجعلها أقدر على الوفاء بأغراض التفنن الأدبى.

وكل جماعة إنسانية يقوم تجمعها على الفطرة والثبات، يدفعها وجدانها الجماعى إلى المحافظة على تراثها والاعتزاز به؛ لأنه دعامة من أهم دعاماتها على التكتل والوحدة، وقد فعلنا ذلك ولكننا عندما عكفنا على تراثنا الأدبى نبذل الجهد فى جمعه وإحيائه، آثرنا خطة النظر إلى التراث اللغوى فحسب، فوقعنا بذلك فى خطأين جسيمين، أولهما أننا جعلنا اللغة هى المقوم الأول والأخير فى الإنتاج الأدبى، بل إننا اعترفنا بالقمة العليا للكيان اللغوى، وهى الفصحى، وأنكرنا ما تحتها أو ما كان تحتها، ثانيهما، إننا اقتطعنا حقبة طويلة من تاريخ العالم العربى، هى الحقبة الخصيبة التى سبقت الفتح فى بلاد عريقة كمصر وفلسطين وبلاد النهرين.. وكما أننا طالبنا بتوسيع المجال اللغوى، بحيث يشمل الفصيح والعامى، فإننا نطالب أولاً بتوسيع مجال التراث الأدبى بحيث يشمل الأدب الرسمى والأدب الشعبى.. ونطالب ثانيًا بأن ننظر إلى تراثنا الأدبى رسميه وشعبيه، على أنه تراث وحدات اجتماعية، لا على أنه تراث لغوى.

وهذا التصويب للنظر، وذلك التوسع فى المجال، سيجعلان تراثنا الأدبى أصدق فى تصوير ماضينا، وأكثر فاعلية فى حاضرنا... فلن نسمع من الباحثين من يقول - اعتماداً منه على جانب واحد من جوانب التراث - إن أدبنا غنائى، وإنه لم ينتج الملحمة، ولن نجد من المستشرقين من يقول، استناداً إلى استقراء الناقص، إن العقل المصرى قاصر بفطرته عن تأليف الدراما. وسوف تكون السلالات المتولدة عن هذا التراث، أشمل للخصائص الفنية من السلالات الناتجة عن تراث الأدب العربى الفصيح وحده.

وعلى الرغم من أن هذا التراث يتصل بالماضى، فإنه يخضع بدوره لناموس التطور؛ لأن فاعليته فى الحاضر إنما تقوم على الانتخاب وليس من المعقول أننا نتأثر فى كل فترة بكل ما صدر عن الفترات السابقة فى تاريخنا. ولكننا ننتخب من الآثار الأدبية ما يصلح لحياتنا. ولما كان الأدب يصدر عن الوجدان مباشرة، فإن الانتخاب فيه ألزم وأوجب. وأنت إذا نظرت إلى المنتخب من تراث الأدب الفصيح أو الأدب الرسمى، وجدت حقائق لها خطرها، وينبغى أن نعيد النظر فيها.. نعم، ينبغى أن نعيد النظر فيها بعد أن قضينا على الإقطاع وألغينا النظام الملكى. علينا أن نطور وجداناتنا وعقولنا، بأن نخلصها من شوائب الإقطاع والنظام الملكى، وقد توسلا بالأدب فى التمكين لسلطانهما.

وإذا كان الجيل الماضى من الأدباء قد استطاع أن يقضى على النظر القديم إلى الأدب، الذى يفصل بين القول والقائل، ويركز الانتباه كله فى المخاطب أو المخاطبين، فإن منظماتنا التعليمية وبعض أساتذة الأدب، بل وبعض الأدباء أيضًا، لا يزالون ينظرون إلى الإنتاج الأدبى على أنه الغاية فى مطابقة الكلام لمقتضى الحال عند المخاطب أو المخاطبين. وهم لا يذكرون ذلك على أنه قول قديم أو على أنه ثمرة نظام خاص خلقه التطور منذ زمان طويل، ولكنهم يرددونه على أنه الحقيقة الجوهرية فى النظر إلى الأدب.

يجب إذن أن ندرك مقتضيات حياتنا الأدبية، ونحن ننتخب من تراث الماضى، وأن نهمل أنواعًا أدبية، احتفل الماضون بها لأنها تلائمهم ولا يلائمهم سواها، مثل هذه المقطعات والمطولات التى صنعها أصحابها فى المدح والهجاء.. وما يترتب على هذا الإهمال من تقويم الأدباء، فنخرج من دائرة «الفحول»، أولئك الذين برعوا فى مدح الرجل الواحد وهجائه، دون التفات إلى رأيهم الخاص فيه؛ لأنهم إنما كانوا يصدرون ما يصدرون طلبًا للجائزة والصدقة لا غير، وأن نضع فى مكان هؤلاء أفراداً آخرين أنكرهم السلطان فى عصرهم؛ لأنهم ثاروا على طغيانه أو تمردوا على جبروته، أو لأنهم كانوا يؤمنون بفكرة أو نزعة أو مذهب غير ما يؤمن به الحاكم المطلق فى عصرهم..

إن الأدب قيمة عليا من قيم الحياة، فينبغى أن نقيسه بمقاييسنا نحن ما دمنا نتفاعل معه.

ولقد تغير النظر إلى التاريخ الإنسانى. ولم يعد سجلاً بأعمال الطغاة والملوك والأمراء والإقطاعيين، ولكنه أصبح تاريخ أمم وجماعات، فكذلك تاريخ الأدب ينبغى أن يكون تاريخ وجدان الأمم والجماعات. وهو كذلك عند غيرنا، ولكنه لا يزال عندنا يحتفل بالأجراء من المداحين والهجائين والمرفهين والملهين.. والناظر إلى حركة التطور فى حياة الناس، يرى أن معامل التغيير فيها كان بطيئًا غاية البطء، وأنه لم يأخذ فى السرعة المتزايدة إلا منذ عهد غير بعيد. ومن هنا كانت الفترات القريبة منا أخصب جداً من الأحقاب الماضية. ومع ذلك فنحن نحتفل بالماضى الذى يبعد عنا، ولا نكاد نلقى بالنا إلى بواكير نهضاتنا القومية وما سبقها.

ليس الأدب جهداً عضليًا أو ذهنيًا خالصًا. يقوم على مجرد الانسجام والتنسيق والمشاكلة ولكنه إبداع ينزع إليه الفرد عندما يتكامل شعوره بذاتيته فى لحظة من اللحظات. ويدفعه هذا النزوع إلى معرفة ذاتيته المتكاملة، ولن يتم له ذلك إلا بالتعبير. وهو يتوسل إليه بالقول المجهور أو المنغوم أو المهموس. ويستوى فيه الترسيب فى الحافظة أو التسجيل على الأوراق، ومن هنا لا يمكن أن يكون صناعة كسائر الصناعات. ومع هذا فإن الصناعية فيه لا تزال غالبة فى كثير من البيئات المتحولة على الأدب عندنا. وهى بيئات لا يزال أفرادها يتصورون أن الأدب صياغة وتشكيل كصياغة أى مادة وتشكيلها، وأنه يقوم بآلة من الآلات ويعتمد على جموع من القواعد الحرفية، وهم يتأهلون له بحفظ النماذج والمثل التى ينسجون على غرارها. وباستعمال الآلات التى كان القدماء يستعملونها عندما استقر فى أخلادهم أن الأدب حرفة تكتسب بالمران، ويقوم النبوغ فيها على المهارة والحذق.

وثمة شائبة أخرى يجب أن نحمى منها الأدب؛ وهى إيثار التسلية والترفيه، سواء أكانا يقصدان إلى إرضاء حاكم أم إرضاء محكوم؛ ذلك لأن الآثار الأدبية التى تنحو هذا النحو،

إنما تقوم على الوهم والتخييل ولا تقوم على واقع وجدانى صحيح. وهى فى الوقت نفسه انحراف عن الحياة الطبيعية وإيثار للأحلام وفرار من مواجهة الأعباء، وهى تعمل فى المتلقين عمل المخدرات.

ومجتمعنا الجديد يحارب هذا النوع لا لأنه يريد أن يقيم الإبداع الفنى على أساس أخلاقى، ولكن لأن الفن الصحيح يخالفها فى الباعث والمظهر والوظيفة جميعاً.

عبد الحميد يونس
«الأدب فى سبيل الحياة ـ نحو أدب جديد»
الجمهورية ١٢ ديسمبر ١٩٥٣

مختارات من كتاباته

«إذا عرفنا اللغة على أنها ظاهرة اجتماعية وثيقة الصلة بالناس الذين يتفاهمون بها، ووسعنا مجال تراثنا الأدبى، بحيث يشمل أدب الناس إلى جانب أدب الملوك والأمراء والإقطاعيين، وانتخبنا من هذا التراث ما يصلح لحياتنا الحاضرة، فإن الأدب الجديد الذى ننشده ينشأ بريئاً من آفات النفاق والصناعية والوهم، وتتوثق صلته بالأفراد الذين يحسون أنفسهم ويعرفون لها كرامتها ويدركون صلتهم بالمجتمع فى النشأة والآصرة والعمل المشترك».

عبد الحميد يونس
«نحو أدب جديد»
الجمهورية ١٢ ديسمبر ١٩٥٣

«وإذا كان كامل كيلانى كأبناء جيله قد احتفل بالفصيح، فإنه لم يغفل إطلاقًا الأدب الشعبى الذى يتوسل باللهجات العربية، ولكنه لم يجعله غاية فى ذاته، بل أفاد منه فى تقويم الدرس الأدبى، وإبراز الفلسفة الخاصة التى يستهدفها الأدب، كما فعل فى محاولته إظهار فلسفة (جحا) .. وإذا أخذنا هذه الشخصية مثالاً على صنيعه، فإننا نلاحظ أنه خلصها من الشوائب التركية، وردها إلى أصلها العربى».

عبد الحميد يونس
«كامل كيلانى»
الجمهورية ٢٠ أكتوبر ١٩٥٩

«والفولكلور بصفة عامة، والإبداع الشعبى المتوسل بالكلمة بصفة خاصة، سيظلان يقومان بوظائفهما الحيوية والاجتماعية والجمالية. وحسب الباحثين أن يميطوا اللثام عن هذه الوظائف وأن ينفضوا عن الحكاية الشعبية الغبار الذى قد يعلق بها من طول كمونها فى أطواء الذاكرة. ولا تزال المناهج تتفاوت فى الحكم على هذه الحكايات من حيث الأصول، ومن حيث طرق الهجرة، ومن حيث القدرة على التأثر والتأثير، ومن حيث الموازنة من الأشكال والمضامين والمحاور، ومن حيث البناء الفنى. وحسب الشعب أنه سيظل يعتصم بحكاياته كلما حزبه أمر وحفزه موقف. إنها بالنسبة للشعب صمام أمن وعصا توازن ووسيلة تعبير وذوق».

عبد الحميد يونس
«الحكاية الشعبية، المكتبة الثقافية»
(العدد ٢٠٠) ١٥ يونية ١٩٦٨

«كان المعنيون بالآداب المقارنة يعتمدون على وثائق أدبية مدونة ومحققة، وقلما اعتمدوا على الآداب الشعبية التى تعيش وتنتشر عن طريق الرواية الشفوية فحسب، ولكنهم فى العصر الأخير اقتنعوا بأن المرويات الشعبية الأصيلة والمسجلة من بيئاتها الاجتماعية والثقافية ترقى إلى مرتبة الوثائق التاريخية والأدبية. ومن أجل ذلك اتخذت الأسفار الخمسة السنسكريتية مكانة لها خطرها فى مجالى تاريخ الأدب والأدب المقارن، إلى جانب أهميتها الكبرى فى الفولكلور. إليها يعود الفضل فى تبديد الفكرة القديمة، والتى لا تزال تخيم على بعض العقول للأسف الشديد، وهى أن الفولكلور محلى وجامد وأثرى، وأن كل قيمته تنحصر فى طرافته أو غرابته أو دلالته على ظاهرة منقرضة. ولم يعد هناك شك الآن فى أن الآثار الأدبية والفنية التى تتسم بالعالمية كثيراً ما استمدت عناصرها من الفولكلور».

عبد الحميد يونس
الأسفار الخمسة أو البنجاتنترا
الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠

«كان الدارسون إلى عهد قريب يحصرون اهتمامهم فى الأثر الأدبى يجيلون فيه النظر ليتبينوا خصائصه البيانية من حيث اللفظ والمعنى. ثم أدركوا أن هذه النظرة قاصرة، وأنه لا سبيل إلى فهم هذا الأثر الأدبى فهماً صحيحًا والحكم عليه حكمًا سليماً يقدر ما له وما عليه إلا إذا وصلوه بالبيئة المادية والاجتماعية التى ولد فيها وترعرع فى كنفها. والآثار الأدبية كسائر الآثار البشرية، بل كسائر آثار الحياة، تتفاعل مع بيئتها فتتأثر بها وتؤثر فيها. والذى لا شك فيه أن عوامل التأثر بالبيئة أقوى جداً من عوامل التأثير فيها. والذى لاشك فيه كذلك أن الأدب الشعبى، أو بعبارة أخرى أدب العاديين، أدل على بيئته من أدب الخواص وأشباه الخواص».

عبد الحميد يونس
من تمهيد «الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى»
دار الكتب المصرية، ١٩٩٥

«لقد آن الأوان لكى نعمل على جمع تراثنا الشعبى والنظر فى بواعثه وصوره ووظائفه.. نعم آن الأوان لكى نقوم بمساحة تفصيلية لثقافتنا القومية لكى نكون أكثر إحساساً بأنفسنا المفردة، ونفسنا الجامعة، وأن نذكر أن هذا الجمع والتصنيف والتحليل لابد منه إلى جانب اكتشاف الجانب المادى من موطن شعبنا العريق، وأن نذكر أيضاً أن هذا التراث الثقافى يتسم بالوحدة التى تتسم بها أمتنا، وأنه كل متجانس ومتفاعل لا ينقسم بانقسام العصبيات الصغيرة، والأنظار الخاصة، والطبقات الاجتماعية. وهذا التراث الثقافى يتدرج فيه الأثر المادى الشاخص، والأثر المدون، والأثر الدائر على الألسنة، والأثر المحفوظ فى الصدور. ويوم يتم ذلك يكمل علمنا بوجداننا الشعبى، ويتأكد فى نفوسنا وعقولنا أننا أبناء ماض واحد، وحاضر واحد ومستقبل واحد، وأن كل فرد منا يطوى فى نفسه تجربة الحياة منذ أحقاب وأحقاب، وأنه صورة مصغرة من الوجدان العام، وأن عمله لنفسه يحمل فى تضاعيفه عمله لقومه، وأن نهوضه بالخدمة العامة فيه النفع الذى يعود على شخصه».

عبد الحميد يونس
«مجتمعنا»
مكتبة الأسرة، ١٩٩٨

«أحب أن أنبه إلى حقائق بارزة، أولاها: أن الأدب الشعبى ليس بالضرورة أدب لهجات دارجة، وأن النسبة إلى الشعب هى الفيصل فى التفريق بين ما هو شعبى وما هو غير شعبى، فإن فى الآثار الفصيحة ما يمكن أن يكون شعبياً، وفى الآثار التى تتوسل باللهجات الدارجة ما لا يستطيع باحث أن يضعه فى دائرة الأدب الشعبى. وثانية هذه الحقائق، وهى تتفرع من الأولى، إننا إنما ندعو إلى دراسة الأدب الشعبى، لا إلى تفضيله أو تغليبه على غيره من صور الأدب القومى، كما أننا لسنا من السذاجة كما يخيل إلى بعض الناس بحيث ندعو إلى تغليب لهجة على لهجة أخرى فى التفنن والتعبير، ذلك لأن اللغة، على اختلاف لهجاتها، تخضع لنواميس اجتماعية غلابة، ولا يملك فرد، أو عدد من الأفراد، أن يخطوا لها طريقاً معيناً أو يشرعوا لها القوانين التى ينبغى أن تأخذ بها فى التطور. ومن هنا كان من الطبيعى ألا نشغل بالنا بمثل هذه المناظرات أو الرغبات أو الدعوات، وأن نقصر مهمتنا على تسجيل الحركة والنمو واستشفاف الخصائص من خلال الأدب، مدركين أن تراثنا القومى أوسع مدى من تراث لهجة بعينها مهما كانت. ولعل الحقيقة الثالثة، هى أبرز الحقائق.. وهى أن الوطنية والقومية لا تتعادلان فى شىء تعادلهما فى ملاحم الأدب الشعبى، وقصصه الطويلة التى تحكى الفروسية، كما عرفت واستقرت بخلائقها وسماتها فى هذه البقعة من العالم. والظاهر بيبرس هو الشخصية التى احتفل بها الشعب العربى والإسلامى وأضافها إلى المثل التى استخلصها من تاريخه».

عبد الحميد يونس
الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى
(العدد ٣) المكتبة الثقافية بدون تاريخ



الثقافة الحضرية

فى مدن الشرق

استكشاف المحيط الداخلى للمنزل

علاء الدين وحيد

«على رغم أن الكتاب موجه للقارئ الغربى، فى محاولة لشرح مغزى المعروضات الفنية الإسلامية فى متحف اسكتلندا الوطنى، كما هو موضح فى مقدمة المؤلفة، فإنه يعنى القارئ العربى المعاصر بالدرجة الأولى، فبالنسبة إلى الكثير منا، يرسم هذا الكتاب صورة مليئة بالشجن، عشنا جانبًا منها فى النصف الأول من القرن الماضى، كما أن بعض ما تصفه المؤلفة من مظاهر الحياة اليومية فى نهايات القرون الوسطى وبدايات العصر الحديث لا يزال واقعًا يوميًا فى القرى النائية حيث لا يزال قطاع كبير من الشعب العربى يعيش فى أجواء مشابهة».

ليلى الموسوى

«الثقافة الحضرية فى مدن الشرق» - ص ٨

تحتوى مقتنيات متحف أسكتلندا الوطنى فى قسم« بين أرجاء الشرق الأوسط» على الكثير من المعروضات للحياة الداخلية للشعوب الإسلامية وبالذات الفارسية والتركية والمصرية.. «تمثل فنون الفخار، والزجاج، والمعادن، والرسم، والتحف المزينة بطلاء الك، والمنسوجات، والملابس والحلى، من القرن التاسع إلى القرن العشرين» (ص٤٤). واحتاجت هذه المجموعات المميزة إلى دليل علمى يحيط بها ويدل على محتواها وموقعها فى حياة أناسها.. فكان هذا الكتاب: «الثقافة الحضرية فى مدن الشرق - استكشاف المحيط الداخلى للمنزل»، الذى ألفته جينيفر سكيرس وترجمته ليلى الموسوى، وأصدرته سلسلة «عالم المعرفة» فى أكتوبر ٢٠٠٤. ويحتوى على فصول خمسة هى: المدينة - المنزل - المسكن - الحياة العائلية - الحياة الاجتماعية والعامة، بالإضافة إلى ملحق صور ومقدمة طويلة للمترجمة.

وتختار كاتبتنا المنهج الصعب فى التناول، وهى تضع نصب عينيها وفى وقت واحد جنبًا إلى جنب الثلاثة أقطار التى تدرسها: إيران وتركيا ومصر.. فى اتفاقها واختلافها، مقارنة بينها، بحيث لا تغيب لمحة فى الصورة الكلية، مما بعث الحياة فى الجماد .. مدينةً ومنزلاً ومسكنًا وملبسًا وعادات. وتذهب جينيفر سكيرس إلى أبعد من ذلك وهى تقارن بين الشرق والغرب فيما يتصل بموضوعها. وتجد أن الأول فى تلك الأزمنة أكثر فهمًا لمتطلبات الحياة الضرورية من الآخر.. استجابة للبعد الاجتماعى والتقاليد. وهو مثلاً لا يجعل لكل غرفة فى البيت وظيفة معينة، لحاجة الأسرة إلى استخدام المساحة نفسها لأغراض أخرى، فهى تعد لتناول الطعام والنوم واستقبال الضيوف. كما أن استضافة الأهل

العديدين والأقارب تحتاج إلى أماكن إضافية كثيرة يعوقها ثبات وظيفة الحجرة. ولهذا السبب شغلت المنسوجات دوراً مهمًا فى هذا المجال.. «وفرت المنسوجات الوسط الأمثل للمزج بين المرونة فى توزيع المساحة والحاجة الإنسانية إلى الزخرف واللون». «وكانت عمارة المنزل الشرق الأوسطى بحاجة إلى مثل هذه المنسوجات، لتقسيمه وتزيينه. إذ قامت المنسوجات المعلقة بدور فواصل تقسم القاعات والأفنية إلى وحدات قابلة للاستخدام. كما كانت تقوم بدور الستائر فوق الأبواب والشرفات ذات الأعمدة المفتوحة». (ص ٧٣).

ولحرص مؤلفتنا على أن تلم بالمتغيرات التى نشأت من ممارسة المجتمع لأدواته على مر الأوقات، فهى تحدد بدقة الجديد الذى طرأ وهو بعض ثمار تقدم الأمة، وتذكر تفاصيله ليتجسد التطور أمام المتلقى بدقائقه. ولذلك لا يلبث هذا النمط من الغرف أن يتغير منذ خمسينيات القرن التاسع عشر، بعد موجات الأخذ عن الغرب التى انتشرت فى الشرق. مع التقدم الحضارى وشيوع الثقافة والاحتكاك أكثر بالعالم الخارجى، يتنامى الذوق فى المجتمع الشرقى فلا يقتصر على الصفوة، بل يمتد فيشمل طبقات الشعب المختلفة ويعم كافة الحاجات. وتصبح «الآنية وأدوات الزينة والأغراض الشخصية تتكامل مع الأثاث فى المنزل الإيرانى وتتناسب مع الزخرف والأقمشة فى الشكل والطراز». (ص ٨٩).

لقد عرف المسلمون كيف يستغلون مواردهم الطبيعية، أو ما هو متاح لهم فى أسواقهم من الموارد التى تأتى من الخارج بأرخص الأسعار، وهكذا استعانوا بالخشب وليس بالأحجار فى بناء دورهم. كما استجابوا ببراعة إلى ما يفى بحاجاتهم وما يتطلب مناخهم من مسكن مريح وصحى فى الصيف والشتاء. بعكس ما حدث فى العصر الحديث، وهم ينقلون عن الغرب ذى المناخ المختلف نقل مسطرة أحياناً ـ أسلوب البناء وهندسته، مما أفسد عليهم راحتهم فى بيوتهم. وتلتفت المؤلفة إلى هذا العيب الذى تعرضت له المساكن الحديثة فى الشرق (ص ٦٥).

ولما كانت الدور الشرقية لا تعرف فى تلك الآونة الأثاث المستقل القائم بذاته فى الغرف، كالدواليب والخزائن والأسرة، التى كانت تتخذ مواضعها داخل الجدران، فقد كانت الغرفة الواحدة متعددة الأغراض «كان بالإمكان تحويلها بسهولة للاستخدام كغرف للنوم؛ فالسرير يتألف من الحشايا واللحف السميكة والمخدات والشراشف، وتخزن جميعها فى خزائن الحائط التى تتوالى أبوابها الخشبية المطلية على طول جدران الغرفة» (ص ٨١ ـ ٨٢).

وتصور كاتبتنا أحد المعالم الرئيسية فى الحياة الشرقية وهو الحمام العام أو الحمام الشعبى، الذى يستقبل كل الطبقات ولا يقتصر جمهوره كما يتبادر إلى ذهننا اليوم على الطبقة الفقيرة وحدها، التى لم تكن بيوتها تضم الحمامات وتلتمس النظافة بأيسر سبيل. فالريفيون يستحمون فى الترعة وحيناً فى المنزل، وفى المدينة يكون وعاء الاستحمام هو «الطشت». ومع أن قصور وبيوت الأثرياء عرفت الحمامات الخاصة، إلا أنهم ـ نساءً ورجالاً ـ كانوا يغرمون بارتياد الحمام العام لا لإمكانياته الكبيرة فى عمليات التشطيف والتدليك والاسترخاء وغيرها فحسب؛ بل لأنه بالنسبة إلى المرأة المحبوسة فى المنزل كان يشكل لها والطريق إليه العالم الخارجى المنقطعة عنه. مما كان يجعلها تطيل أمد زيارتها له بالساعات «كانت النسوة ينظرن إلى الحمام كرحلة تستغرق اليوم كله. فكن يصطحبن كل ما يلزمهن من البسط والحشايا، والمناشف والمناديل المطرزة، وطاسات الحمام والصابون، وقباقيب الحمام، والزيوت والعطور، وغداءً خفيفاً، ومشغولاتهن للتطريز» (١٠٧).

وكان للحمام دور اجتماعى كبير فى إنشاء الأسرات وتزويج البنات.. فالمجتمع المغلق الذى لا يعرف الاختلاط، ولايرى الشاب عروسه ولا تراه، إلا بعد عقد الزواج و«الدخلة» والوسيط هو الخاطبة.. كانت الفرصة المثلى أمام الأمهات والخاطبات والبنات عاريات فى الحمام، ليتم الاختيار عن بينة وفى أوضح صورة وبلا ثياب خادعة تخفى العيوب!

ولأن تكوين الخلية الأولى فى المجتمع هو هاجس البشر، ويبلور الزواج الحاضر والمستقبل والحفاظ على بقاء الاسم حياً فى الدنيا، فقد لقى من الشعوب الإسلامية اهتمامًا فائقًا واحتفالاً كبيراً فى كل أدواره.. تستوى فى ذلك الطبقات الفقيرة والغنية. ولما كانت «الكعكة فى يد اليتيم عجبة» وحق له أن يفخر بالقليل الذى يملك ويطلع على «الشوار» أهل الحى جميعاً، فهو يفعل مزهواً حامداً شاكراً الله على نعمه.

وتتابع كاتبتنا فى تسجيلها خطوات القران وأيامه فى تركيا، التى تبدأ يوم الإثنين وتنتهى يوم الجمعة، وتكاد تتشابه مع غيرها من البلدان الإسلامية. وتذكر ما يحدث «ليلة الحناء».. وموعدها يوم الأربعاء.. «عادة شرقية سبقت الإسلام وترمز لتوديع العروس لطفولتها. وكان حفلاً بهيجًا تحييه الراقصات والموسيقيون إذا كانت الأسرة ثرية. وكانت حماة العروس تخضب يدى وقدمى العروس بمعجون الحناء، فى الوقت ذاته كان العريس وأصدقاؤه وأقرباؤه يمرحون فى حفل صاخب. وفى صبيحة يوم الخميس، وبعد أن تكون الحناء قد

نشـفت وأزيلت لتظهـر نقـوشًـا باللون الأحـمـر المائل إلى البرتقالى، كانت العروس تكسى ثياب عرسها وترسل كهدية للعريس» (ص ١١٣).

وإذا كان الثراء يشجع على تنامى الحس الجمالى، فإن المسلم الفقير لم يحرم نفسه قدر ما يستطيع من اللمسات الجمالية، سواء فى بيته أو عمله أو إنتاجه.. وهى ظاهرة لا تزال مستمرة إلى اليوم، حيث نجد عربجى الحنطور أو الكارو يزين حصانه أو حماره بمنفضة ملونة. وهذا أضعف الإيمان أو الإمكانيات. كما نشاهد الزخارف البدائية على المنتجات الفخارية مثل القلل، ووضع أصص الزهور والنباتات فى الشرفات والأسطح. وكان الناس البسطاء فى تركيا وإيران ومصر يحرصون على «إيجاد مساحة بالكاد تكفى لزراعة عدد محدود من النباتات سواء فى أصيص أو فى صناديق الزراعة المقامة على حواف النوافذ» (ص ٦٠).

وأغلب الظن أن رعاية الإنسان المسلم فى مختلف طبقاته للزهور والمزروعات فى بيته، ناشئ أولاً من اعتقاده الشعبى أن لها أرواحاً مثل أو شبيهة بأرواح بنى آدم، يجب أن تصان والائتناس بها. ومن ثم فهو يحيط نفسه ما أمكنه بعالمها.. «فتصطف فى الكوات وعلى الرفوف زهريات تفيض بالزهور، وزجاجات طويلة العنق فى كل منها وردة أو قرنفلة أو زنبقة منفردة» (ص ٨٢).

إذن فليس الاحتفال بالخضرة والورود كما يتوهم المتفرنجون «اختراعاً» جاءنا من بلاد بره!

والكتب قبل عصر المطبعة كانت سلعة غالية الثمن، لا يقدرعلى اقتنائها إلا الأثرياء.. الذين كانوا يسمحون للمثقفين بالاطلاع عليها فى قصورهم. كما تتاح مطالعتها بالمجان فى «الكتب خانة» أى المكتبات العامة التى كان البعض يوقف عليها أملاكه. ولأن الإسلام يحض على المعرفة والقراءة، فقد بلغ من إقبال المسلمين على المطالعة أن أعدوا المكتبة المتنقلة التى تطوى، لاستخدامها فى البيت وخارجه.. «كانت هناك حوامل الكتب الخشبية والقابلة للطى، والمزخرفة فى العادة بسخاء بالتطعيم بالعاج والصدف، والتى كانت تفتح لتحمل الكتب والمخطوطات» (ص ٨٢).

ومع الفروق الجوهرية التى بين شعوب المنطقة التى يدرسها كتابنا، فإن عاملاً مشتركًا يجمع بينهم ويطبعهم بطابعه وهو الإسلام الذى التفتت المؤلفة الإنجليزية إلى تأثيره البالغ على حيوات الجماهير التى تدين به فى أدق شئونها المعيشية أيضاً «وقد عمل انتشار الإسلام، بوصفه ديانة سائدة فى المنطقة منذ القرن السابع وما تلاه، على إيجاد هوية ثقافية مشتركة، وإن ساهم عدد لا بأس به من اليهود والمسيحيين فى تشكيل جوانبها المهنية وخبراتها التجارية. كما عملت اللغة العربية، لغة العبادة فى الإسلام، كلغة مشتركة بين الجماعات التى كانت لغتها الأصلية الفارسية والتركية، والأرمنية، والسلافية، والبربرية» (ص ٤٩).

ولأن الإسلام ليس مجرد دين سماوى يتصل بالعبادة والآخرة وحدهما، بل هو قبلاً دين الحياة الذى يفرض مبادئه على أدق تفاصيل العيش والفكر والوجدان، ويتلون بذلك تنفس المسلمين وسلوكهم. ومن ثم فهو يركز على «دور الفرد ضمن مجتمع المسلمين المؤمنين، وكذلك ضمن عائلة تشكل الوحدة الأساسية للحياة الاجتماعية. ويضع القرآن تعاليم دقيقة للعلاقات الأسرية والواجبات والممتلكات والميراث، مما يشير ضمنياً، خصوصاً فى السياق المدنى، إلى أن لكل عائلة الحق فى أن تعيش آمنة ضمن أسوار منزلها. وقد أدى هذا إلى الفصل بين الفضاء العام والخاص» (ص ٤٩).

وهكذا أنشئت وانتشرت الأسبلة فى الأنحاء كافة تبرعًا من المسلمين لوجه الله، كوجه من وجوه الخير التى يدعو إليها دين التوحيد.

وفى الحياة الأسرية يتبلور الطابع الإسلامى وتتحدد معالمه فى تنفس الجماهير، كالتواد والرحمة والحفاظ على صلة الرحم مشكلةً تقاليدها. ومن هنا كان بيت الأسرة الكبير لا يضم الجد والأبناء والأحفاد فحسب، بل الأصهار وغيرهم أيضًا. والأب فى المنزل هو رب العائلة المسيطر على كل شئونها «وقد كانت وحدة العائلة حيوية ومرنة، وفى الغالب تحتوى أقرباء مثل أخوات رب الأسرة من المطلقات والأرامل، وأبناء عمومة بدرجات متفاوتة من القرابة، لما كان الإحسان إلى مثل هؤلاء الأقل حظاً واجباً اجتماعياً ودينياً» (ص ٩٢).

واللمسات التى تتناول فيها مؤلفتنا الإسلام ومبادئه تعبر عن فهمها الجيد له.. فهى لا تأخذ الأمور من ظاهرها، بل تتعمق باطنها، لترسم الصورة الدقيقة لمن لا يعرف من قرائها كنه هذا الدين السماوى الذى يشوه كثيراً عند الغربيين. وإشارتها للصلاة مثال جيد لذلك.

ولا تتجاهل كاتبتنا ما دخل على الإسلام من بدع هى محصلة الجهل والهم والبعد عن جوهر العقيدة، مختلطةً بمفاهيم الدين فى سلوك الجماهير كما فى تقديس «أولياء الله الصالحين».. والتماس تحقيق آمالهم الصعبة فى التوجه إلى أضرحتهم مقبلين الأعتاب. والتى تتشابه البواعث إلى زيارتها

فى كل بلد إسلامى، فقبر «تللى بابا» التركى «كانت الأمهات القلقات والفتيات اللاتى يبحثن عن خطيب مناسب ينشدن عونه» (ص ١٠٩).

ويضم «الثقافة الحضرية فى مدن الشرق» أيضًا مقدمة طويلة للمترجمة - أربعون صفحة تبلغ ثلث الكتاب - كأنها تريد أن تكتب بحثًا آخر فى الموضوع نفسه، تناقش بعض ما عرضته المؤلفة فى تتابع فصوله. وهى لا تكتفى بذلك بل تتناول جوانب أخرى كثيرة هامشية أو لا صلة لها أصلاً بمادة الكتاب، مثل انتشار الخرافات والسحر والشعوذة، والاحتفال بعيد وفاء النيل، وعادة ندب الميت واستئجار الندابات، ورغم توافر المصادر فى بعض الأحيان بالنسبة إلى الطبقة الفقيرة - كما تقول المترجمة - فإن المؤلفة تغض الطرف عنها كما فعلت إزاء زفة العروس والمقاهى وغيرها.

ومع طول مقدمة ليلى الموسوى، فقد أغفلت صاحبتها شيئاً لم تشر إليه بكلمة واحدة، وهو موقع المؤلفة فى الحياة الفكرية، ومن هى بالتحديد جينيفر سكيرس!



المأثورات الشعبية

أساس الشخصية الوطنية والانتماء القومى

د. عبد القادر مختار

لقد نشأت فى صعيد مصر بمدينة سوهاج، وظللت بها حتى سن الثانية عشرة حيث حصلت على الشهادة الابتدائية من مدرسة سوهاج الابتدائية.

وفى سوهاج تعلمت مختلف فنونها ومأثوراتها الشعبية وتأثرت بها، وشكلّت جانباً من شخصيتى وأثرت فى فنى، فى مجال الرسم والتصوير، والنحت بأنواعه والرسم والنحت الجدارى.

ففى مجال الرياضة والفروسية، تأثرت برياضة التحطيب وفنون الدفاع عن النفس والمبارزة، والرقص بالعصا، وركوب الخيل والتحطيب على الخيل، والحكشة وألعاب الأطفال.

وفى مجال العادات الشعبية شاهدت حفلات الزار فى بعض البيوت المصرية لمختلف طبقات الشعب بمختلف مظاهرها من الرقص والغناء، والأزياء البراقة المزخرفة، والموسيقى، وشاهدت الاحتفالات الدينية فى المناسبات وحلقات الذكر وما يصاحبها من مظاهر.

ولقد سمعت الكثير من أغانى العمل على النورج، والساقية، والشادوف، والحصاد، والدراس، وجمع القطن وغيرها.

ولقد اشتهرت مدينة سوهاج والمحافظة بالكثير من الحرف الشعبية الأصيلة مثل أشغال الأزياء من التل المشغولة بالتللى، وأشغال الزخارف بالقصب الخيط الفضى، والذهبى، والملابس المزخرفة بالترتر الملون، والخزفيات، والصدف، وأنواع الكليم من الصوف.

وأمام مدينة سوهاج من البر الشرقى للنيل تقع مدينة «أخميم» الشهيرة بصناعة النسيج اليدوى بزخارف وألوان تقليدية، وأنواع البردة للنساء والمنسوجات الحريرية.

ولقد أثر كل ذلك فى نشأتى الأولى، فى جماعة الرسم بالمدرسة السعيدية الثانوية بالجيزة، ثم بعد ذلك فى أعمالى ودراستى الفنية بكلية الفنون الجميلة، ويضاف إليها ما شاهدته وتعلمته من المأثورات الشعبية فى محافظة الجيزة الغنية بالتراث الشعبى الأصيل فى مختلف قراها، وما تشتهر به مدينة مثل كرداسة فى مجال الأزياء والمنسوجات الشعبية المختلفة.

ولقد حضرت فى القاهرة وأحيائها الشعبية وآثارها الإسلامية الخالدة الموالد والأعياد الشعبية الشهيرة، مثل مولد السيدة زينب، ومولد سيدنا الحسين، وسيدى أبو العلا.

وفوق كل شىء مظاهر الاحتفال بالمولد النبوى الشريف فى جميع أرجاء مصر، والقاهرة، وأشهرها ما كان يقام فى ميدان السيدة زينب، وحول جامعها الشهير، من مختلف مظاهر الاحتفال من شعبية ودينية وما يقام فيها من زينات،

ومواكب لرجال الطرق الصوفية بأعلامهم وبيارقهم وطبولهم ودفوفهم، وعرائس المولد والفارس على ظهر حصانه وبيده سيفه، ومختلف أنواع الحلوى الشعبية المشهورة.

ولقد تأثرت بأعمال أساتذتى الكبار بكلية الفنون الجميلة، الأساتذة الرواد يوسف كامل ولوحاته الفنية عن الريف، والأستاذ راغب عياد ولوحاته عن الريف وعاداته وتقاليده، والأستاذ حسنى البنانى عن الحياة الشعبية فى الريف وأحياء القاهرة القديمة.

وكذلك لكل محافظة فنونها التقليدية ومنتجاتها الشعبية، من حلى وأثاث وآلات وأطعمة، وتنوع فى العمارة الشعبية ومختلف أنواع المنسوجات وغيرها.

وبعد تخرّجى من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، حصلت على منحة دراسية هى بعثة مرسم الأقصر بكلية الفنون الجميلة، وفى الأقصر قمت بدراسة عميقة لتاريخ الفن المصرى القديم خلال مختلف العصور التاريخية المصرية، وزرت ودرست مختلف المعابد والمقابر الشهيرة، فى وادى الملوك، والملكات، ومقابر الأشراف، وكذلك معابد الأقصر والكرنك، ومدينة هابو، ومعابد الدير البحرى، وهى دنيا رائعة من الإبداع المعجز الراقى الجميل، الذى لا مثيل له، كما قمت بدراسة الحياة الشعبية ومظاهرها المختلفة، والفنون التقليدية، والفنون الشعبية.

وعام ١٩٥٢ سافرت فى بعثة كلية الفنون الجميلة، وزارة التربية والتعليم إلى إسبانيا لدراسة فن النحت فى الخامات المختلفة، وفى النحت الملون.

ولقد قمت فى أثناء دراستى بإسبانيا بدراسة مختلف أنواع الفنون الشعبية الإسبانية فى مختلف المقاطعات الإسبانية وخاصة فى مقاطعات الأندلس، إشبيليه، وقرطبة، وغرناطة، وملقا، وكذلك مقاطعات طليطلة، وفلنسيا، وأراجون، وقطلونيا وعاصمتها برشلونة، ومقاطعات شمال إسبانيا؛ غاليثيا وعاصمتها لاكورونيا، والباسك وعاصمتها بلباو، واستورياس وعاصمتها أڤييدو. ولكل مقاطعة من هذه المقاطعات، أغانيها وموسيقاها وأزياؤها وحليها، ورقصاتها، فى مناسبات الزواج والأعياد الشعبية والقومية.

ولقد استدعت دراساتى فى إسبانيا زيارة مختلف المقاطعات الإسبانية وحضور أعيادها المختلفة وأشهرها أعياد الربيع فى إشبيليه المعروفة «لافيريادى سفيليا» La Feria de Sevilla والأعياد الدينية «لاسيمانا سانتا» La Seman Santa وخاصة فى إشبيليه ومختلف العواصم الأندلسية، وهى تأتى فى فصلى الربيع والصيف، وهى أعياد يحضرها الأسبان والسائحون من مختلف بلاد العالم.

وكذلك عيد «لاس فالياس دى فلنسيا» Las Fallas de Valencia وهو عيد شهير يمتزج فيه فن النحت، بالأزياء الجميلة، بالموسيقى والألعاب النارية النادرة المتنوعة الأشكال والألوان.

وفى هذه الأعياد يشارك جميع أفراد الشعب، يرتدون الملابس والحلى الشعبية، ويشاركون فيها بالغناء والرقص، ويأكلون ويشربون المأكولات والمشروبات الشعبية التى تشتهر بها كل محافظة، وإحياء الطابع القومى والتمسك بالانتماء الوطنى.

ولقد تعلمت من دراستى فى إسبانيا لمأثوراتها الشعبية وحضور أعيادها الشعبية الشهيرة المهمة، وأثرها الكبير والأساسى فى تكوين شخصية المواطن الإسبانى وتمسكه ببلده ومقاطعته، وعنوان انتمائه إلى وطنه الكبير، وهى مصدر سعادته واعتزازه، وهى الأزياء والأثاث، والمأكولات والمشروبات، والمنسوجات وأنواع الخزف والبرسلين متعدد الأغراض، وهى التى تنتج مختلف التذكارات والتحف الرخيصة المتميزة التى يقبل عليها المواطنون والسائحون، ويحتفظون بها فى منازلهم، ويتبادلونها كهدايا ثمينة فى المناسبات. وبذلك تكون من أهم عناصر التنشيط الاقتصادى، والسلع المتميزة للتصدير للخارج، وهى فى الأساس تعتمد على خامات البيئة، والأسر المنتجة، لتغطية احتياجات المواطن العادى، ولكنها تتميز بالأصالة والتفرد والجمال، ولقد تأثرت بكل ذلك ودعوت فى مقالاتى بمجلة «آخر ساعة» إلى الإفادة بتجربة إسبانيا فى مجال إحياء التراث الشعبى والفنون الشعبية المختلفة والإفادة بها فى نهضتنا المعاصرة، وتنشيط الاقتصاد القومى، بجانب الانتماء والاعتزاز بالوطن.

ولقد حرصت طوال مدة دراستى فى إسبانيا للحصول على درجة الدكتوراه أن أدرس وأسجل مختلف أنواع المأثورات الشعبية فى إسبانيا، وأسجل مختلف مظاهرها فى مجموعة كبيرة من الشرائح الملونة النادرة.

وعندما عدت إلى مصر حاولت أن أقدم خبراتى وتجاربى فى مجال تسجيل التراث الشعبى وحفظه وجمعه. وبناء عليه، قام الأستاذ الدكتور العلامة سليمان حزين، رحمه الله، باختيارى مديراً للمركز القومى للفنون الشعبية حيث أتاح لى فرصة نادرة للعمل على تنظيم المركز وإعداده للقيام برسالته القومية المهمة حيث وضعت لبنه فى بنيانه، وقمت

مع أعضائه بمحاولة مسح شامل لمحافظات الجمهورية لجمع المأثورات الشعبية فيها وتسجيلها وتصنيفها، وإعداد الأرشيف العلمى الشامل لذلك، بجانب التسجيلات الميدانية فى معظم المحافظات، بالصوت والصورة، وبالتدوين، وبالسينما، استمر العمل ثلاث سنوات حاسمة فى تاريخ مصر المعاصر من عام ١٩٦٦ - ١٩٦٩.

وفى هذه المدة، أيضًا، مثلث مصر فى الكثير من المؤتمرات الدولية، بكل من رومانيا، وإسبانيا، ويوغسلافيا، وإيطاليا، وفرنسا، والبرتغال والولايات المتحدة الأمريكية، والبرازيل، والأكوادور، وشيلى، وبيرو، وسوريا، والعراق، والمغرب، وتنزانيا، وكوريا، واليابان وغيرها.

ولقد تأثرت بكل ذلك فى إنتاجى الفنى فى فنون النحت، والنحت الملون على الخشب، والفخار، وفى فنون الرسم والتصوير بالألوان، حيث رسمت عدة لوحات فنية تظهر فيها دراسة الأزياء، والحلى، والبيئة الشعبية فى قرى محافظات الصعيد، مثل لوحة التحطيب على الخيل فى العرابة المدفونة، وأبى دوس بمحافظة سوهاج، ولوحة عذراء سيناء، وتسجيلاتى النادرة لمحافظة شمال سيناء، ومحافظة الشرقية، ومحافظة سوهاج، وسيوة، بجانب مجموعة الأزياء، والحلى النادرة.

ولقد ساهمت بجمع الأزياء الشعبية، والحلى، والفخار، مع الصور التسجيلية، وألقيت الكثير من المحاضرات، ونشرت الكثير من المقالات، وساهمت فى تكوين مجموعة وكالة الغورى المهمة التى أفاد بها طلبة الدراسات العليا بكليات الفنون فى السنوات الأخيرة.

وأننى سعيد جداً لإقامة هذا المؤتمر التاريخى المهم عن المأثورات الشعبية فى مائة عام لما فى ذلك من تنبيه الأذهان، على كل المستويات - من حكومية، وأهلية، وشعبية - إلى أهمية جمع التراث الشعبى وتسجيله، وتصنيفه، وإنشاء مركز ومتحف الفنون الشعبية الموعود منذ سنين كثيرة، ووضع الأطلس الفولكلورى لمصر، والأرشيف القومى العام، وإصدار دليل عن الرحلات الميدانية التى قام بها مركز الفنون الشعبية منذ إنشائه إلى الآن، مع التسجيلات المختلفة من صور وألحان ونماذج.



سبيل إلى المأثورات الشعبية

عبد المنعم عبد القادر

تتعدد سبل الأدباء إلى المأثورات الشعبية، والسبيل الذى رأيته وجربته هو واحد من ممكنات، ولست أدعى أنه أكملها، غير أنه - عندى - سبيلى الذى رأيته.

إن إنتاجى الأدبى مشروع نشرت بعضه، ولم يتسن لى نشر أغلبه، وهو يرتكز على وحدة للنص الثقافى المصرى، رأيت الكثير من تجلياتها فى المأثورات الشعبية المصرية. فأنارت بقوة التكثيف، والتجريد، والوفاء بالمعنى قراءتى الخاصة للتاريخ الثقافى المصرى، وساعدتنى على استيفاء أبعاد انتمائى. ووسعت، وعمقت وعيى بذاتى. كما أرشدتنى إلى طرح أدبى يمكننى من استلهام الحياة المصرية فى أية فترة من فترات تاريخنا، فكان أن حددت لنفسى العمل فى القصة والرواية والمسرح محاولاً إظهار تجليات وحدة النص الثقافى - كما فهمته - فى الماضى، وفى الحاضر.

والأعمال المنشورة قد نشرت تحت عناوين عامة؛ الأول هو: حكايات الأم تفاحة، ونشرت عملين هما: «حيرة الفرعون» مجموعة قصصية «ومناديل حبها» - رواية وهما تستلهمان الحياة فى مصر القديمة. والثانى هو: «حكايات شهر زاد بعد ألف ليلة وليلة»: وهو عمل روائى ضخم يتألف من حكايات حكتها شهر زاد لشهريار فى ألف ثانية من الليالى تكون، الطبقة الثانية من ألف ليلة، وقد نشرت منها ثلاث حكايات فى مجلدين، هى «ألواح المحبوب بيكى»، و«بائعة وبحبوح» و«رحمان وإنعام» وكان هذا النشر محدوداً.

أما العنوان العام الثالث فهو «البرديات»، وهى نصوص مسرحية تهدف إلى تأصيل اتجاه فى المسرح المصرى يستلهم النص الثقافى المصرى فى وحدته العامة، وقد صارت تجربة مشتركة، حمل عبء إخراجها الفنان «حسن الوزير» تحت هذا العنوان. وعرضت البردية الأولى: «إيزيس» فى مسرح السلام، والبردية الثانية «حورس» فى مسرح السامر.

وأخيراً قصص قصيرة، وروايات معاصرة، نشرت بعض القصص متفرقة، وتحت الطبع بالمجلس الأعلى للثقافة واحدة من هذه الروايات هى: «رسائل الغرباء». ويمكننى القول بأن مشروعى الأدبى كله ليس إلا تجارب متنوعة فى التناص مع المأثور الشعبى، ومع التراث من زوايا التقاط متنوعة، وهذا القول لا يمكن أن يكون توصيفاً للرؤية، ذلك أنه يمثل واحدة من نتائج الرؤية.. هذه التى سأسمح لنفسى ببسطٍ قليل فى تناولها.

لقد رأيت منذ وقت بعيد أن الأديب، شاعراً كان أو كان ناثراً؛ لا مهرب له من أن يكون قادراً على التعبير عن ضمير أمته، ولاحظت أن هذه القدرة لا تتأتى إلا بالجهد فى سبيل

تكوين تصور معقول عنها، فالأديب - فى صعيد التعبير عن ضمير أمته - مسئول عن تكوين تصور عن السرود الكبرى فى الثقافة الإنسانية من جهة، ومسئول عن تكوين تصور عن السرود الكبرى فى ثقافة جماعته من جهة أخرى. وهذه المسئولية الأخيرة تنبع محدداتها من تصوره لهوية جماعته.

وأعنى بالسرود الكبرى تلك القضايا الأساسية التى تمثل منابع التوتر الروحى، والتى تمثل المنابع الأصلية لشتى مظاهر التعبير الإنسانى بالمواد البنائية المختلفة، تلك المواد التى هى الصوت، والصورة، والحركة، سواء استخدمها المبدع فرادى، أو استخدم منها وسيطين، أو استخدمها جميعها فى التشكيل الجمالى للتعبير عنها، وسواء علينا، وعندنا، أن يكون المبدع فرداً، أو جماعة، أو أن يكون هذا التعبير مقدساً، أو غير مقدس.

وتأسيسًا على هذا المفهوم للسرود الكبرى تذوب تلك الحدود الصارمة بين حقول الثقافة المختلفة، ويظهر التعبير عن تلك السرود فى غاياته القصوى، ألا وهى التعبير عما يعتمل فى ضمير الإنسان المعاصر، سواء أكان هذا التعبير تعبيراً فردياً أم كان تعبيراً جماعيًا. ففى التعبير الجمالى الفردى تشف تلك السرود أو بعضها من خلال عناصر التشكيل الجمالى ممثلة لروحيات الجماعة، وفى التعبير الجماعى يحدث الأمر نفسه. ثم يلازمه توظيف هذا الإبداع الجماعى فى الحياة اليومية لأفراد الجماعة، والغايات المتنوعة لهذا التوظيف تلتقى فى غاية متوسعة، ومتجددة، هى تعميق وعى الجماعة - ممثلة فى أفرادها - بالواقع المعيش، وتنمية القدرات على مواجهة هذا الواقع. وهذا التوظيف إن كان يحدث فى وعاء الثقافة فى مستويى الإبداع - المشار إليهما - يحدث فى مستوى الإبداع الجمعى على نحو تلقائى، فى حين لاحظت أنه لا يحدث فى مستوى الإبداع الفردى إلا بقرار سياسى.

إن السرود الكبرى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة هى - عندى - تتلخص فى الأسئلة الكبرى القديمة نفسها عن: الإنسان؟ المجتمع؟ الكون؟ فهذه الأسئلة فى إطارى الزمان والمكان؛ تنطوى السرود الكبرى فى أحشائها، وتتبدى فى الإجابة عنها فى كل الثقافات الإنسانية.. فى كل العصور، وفى حقول المعارف النوعية، والتى من بينها الفنون والآداب.

وقد لاحظت أن الإجابات عن هذه الأسئلة ينتظمها وعاءان ثقافيان لكل منهما هياكله الخاصة:

الأول: وعاء الثقافة السائدة، وأعنى بها الثقافة الرسمية.

الثانى: وعاء الثقافة المسودة، وأعنى بها الثقافة الشعبية. وكل من الثقافتين صارتا اليوم موجودتين وجوداً مؤكداً، وكل منهما تمثل خطابًا، والحوار بين هذين الخطابين محكوم بدرجة النضج الثقافى العام، كما أنه محكوم بدرجة النضج الثقافى الخاص بكل فرد من أفراد الجماعة.

كما لاحظت أن الثقافة الرسمية تتعامل من صعيد أنها الثقافة «الكبرى»، وهو أمر يرتب عدداً من الأخطاء فى تعاملاتها مع تلك الثقافة «الصغرى»، وهى أخطاء تحول دون الحوار الصحى والمبدع..

إن الحوار بين الثقافتين هو الذى يمكن المبدع الفرد، كما يمكن الجماعة من التجربة المشتركة فى سياق الإجابة عن أى سؤال من تلك الأسئلة الكبرى.. وفى إجراء تأملى لى لهذه التجربة من الحوار الصحى بين الثقافتين لاحظت أن السرود الكبرى المعاصرة - فى وعاء هاتين الثقافتين - قد برزت تحت عناوين من أشهرها سردان هما:

١ - الاتصال: وتحت هذا العنوان تتم عمليات إعادة تعريف لكل من الزمان والمكان والإنسان والمجتمع.

٢ - الاختزال: وتحت هذا العنوان تتم عمليات اختزالية فى سياق التنميط الذى تميزت به الحضارة الحديثة خلال مراحل نموها المختلفة، تلك المراحل التى تعبر عنها نماذج الثورة العلمية، التى شهدتها هذه الحضارة.

والإنسان المعاصر، بين ما يمثله الاتصال من خير وشر، وبين ما يمثله الاختزال من خير وشر، يفرز خطابات تمثلها سرود فرعية تتميز بثنائية التوجهات، فى مقدمة هذه السرود:

(أ) الإنسان بين المصالحة والخصومة؛ مع خارجه، وداخله.

(ب) الإنسان بين الفطرة، والاكتساب.

(ج) الإنسان بين الذكورة، والأنوثة.

(د) الإنسان بين معناه النسبى، والمشروط، والانتقالى وبين معناه المطلق.

وهذه السرود تفرز سروداً فرعية أخرى، كالإنسان والآخر، وهو سرد وجودى فى جوهره، ينتج سروداً كثيرة فى سياق استخدامات سياسية كثيرة ومتنوعة، والتوسع فى أى سرد فرعى أمر مشهود فى إطار المعارف النوعية فى كل من الثقافتين، الكبرى، وتلك الصغرى، فى كل المجتمعات

الإنسانية.. وفى المشهد العام للثقافة الإنسانية، فى الحاضر وفى الماضى، يمكننا تمييز قدر مدهش من التشاكل، يشف - بدرجة أو بأخرى - عن وحدة القضايا والهموم التى تشغل بال الإنسان فى كل مكان، وفى كل زمان، والتى هى - فى حدود الخبرة الجمالية المشتركة - قد أفرزت هياكل من السرود الكبرى، أثمرت بدورها «ثيمات» صارت عالمية؛ فى كل من أصعدة انتشارها، وتكرر استخدامها، وفى تمكن كل جماعة من إنتاج سرودها الخاصة لتلك الثيمات فى الثقافتين: «الكبرى»، و«الصغرى»..!!

وإذا كانت الثقافة العالمية السائدة، الراهنة، قد اكتسبت أدوات جديدة أغرتها - أكثر من أى وقت مضى - بالإمعان فى لعب دور الثقافة «الكبرى» على مستوى العالم، فقد أدى هذا التوجه إلى تأزم عمليات الحوار بين الثقافات الأخرى وبينها، من جهة، كما أدى إلى تأزم عمليات الحوار داخل كل ثقافة، على حدة، بما فيها هذه الثقافة العالمية. واتخذت هذه الأزمة على مستوى العالم مظاهر متنوعة، لاحظت أنها كلها تدور على محور المراجعة للإجابات عن تلك السرود الكبرى فى إطار كل ثقافة على حدة، وفى إطار العلاقة بين كل ثقافة وغيرها من الثقافات. ومهما قيل فى شأن هذه المراجعات، فإنها ستظل ممثلة - بسرودها المتنوعة، وبهياكل هذه السرود - للبحث المتجدد فى مشكلة الهوية، فى كل من صعيديها: المعرفى النظرى، والمعيش الحى المعطى من التجربة اليومية..

إذن، فالبحث فى الهوية ليس مهمة اختيارية فى وسع المبدع تحمل مسئوليتها، أو عدم تحملها؛ فطبيعة المهمة الثقافية للمبدع قد جعلت مساهمته فى هذا البحث هى المسوغ الأساسى لوجوده، ولوظيفته فى آن واحد..

وإذا كان ما يعتمل فى ضمير الإنسان المعاصر هو الذى يؤدى بالمبدع إلى هذا الموقف، فإن لكل مبدع الحرية فى أن يكتشف طريقه فى إنجاز بحثه فى الهوية باعتبارها بحثًا عن ذاته: وبالنسبة لى رأيت أن ثمة محددات صارت - عندى - فى رتبة البداهات، كانت، ولم تزل، علامات لهذا الطريق:

أولها: أن الثقافة الإنسانية تقوم على مبدأ التنوع فى الوحدة.

ثانيها: أن هذا المبدأ نفسه ينطبق على الثقافة الوطنية سواء فى تكوينها الراهن، أو فى تكوينها التاريخى.

ثالثها: أن مبدأ التنوع فى الوحدة - فى حالة تفعيله فى الثقافة الوطنية - سيؤدى فى التكوين الراهن لهذه الثقافة إلى اكتشاف مظاهر الاستمرار الثقافى فى مظانها الصحيحة، واصطناع منهج أو آخر فى دراسة هذه المظاهر، بشرط أن تنهض المناهج كلها على وحدة تاريخ الأمة. وتحقيق هذا الشرط من شأنه أن يؤدى إلى تصور صحيح لمفاهيم شائعة كالتراث، والواقع، والذات الوطنية وغيرها، ومن شأنه أيضًا أن يؤدى إلى تكوين تصور لوحدة النص الثقافى الوطنى.

رابعها: أننى كمصرى أعتبر نفسى ممثلاً لتنوع ثقافى فى وحدة أوسع هى الثقافة العربية الإسلامية، وأن الأساس الذى انطلق منه التنوع الثقافى العربى هو عراقة كل الشعوب التى دخلت فى إطار العروبة والإسلام، أو فى إطار الإسلام فحسب. وأن هذه العراقة التاريخية قد شكلت سمات مميزة لكل شعب فى تعاطيه للإسلام، وشكلت فى الوقت نفسه مأزقًا خاصًا، فكل شعب مسئول عن تبين سماته الخاصة، كما هو مسئول عن اكتشاف السمات المشتركة.

خامسها: أننى إذا أردت أن أكون أديبًا مصريًا لابد لى - إضافة إلى ما سبق - أن أضع نصب عينى الحقائق التالية دون ترتيب:

– الأدب أدب شعب بالدرجة الأولى ثم هو بعد هذا أدب لغة.

– اللغة العربية هى المادة البنائية، وأى أديب يختار بناء أدبه بها يقع على عاتقه الإسهام فى تطوير هذه اللغة وترقيتها من خلال نصه الأدبى.

– اكتشاف أساليب فنية فى إطار الأنواع الأدبية من أجل تجسيد تصوراتى عن وحدة النص الثقافى المصرى بعد تحديد سروده الكبرى.

– معايشة الثقافة فى وعائيها الرسمى، والشعبى، وهى تعيد إنتاج ذاتها فى إطار المعاصرة.

– استكناه العلاقات بين وعائى الثقافة - المشار إليهما - فى الواقع الحى حتى أتمكن من معرفة طبيعة هذه العلاقات ومذاقاتها فى الأحوال المتغيرة..

– استكناه العلاقات بين مكونات النص الثقافى العربى الإسلامى فى الماضى، وفى الحاضر، للأهداف السابقة نفسها.

– أن ينهض ما سبق وما يستجد من معارف أدبية قد اكتسبها على أساس من السعى نحو تفتيح ما أعتقده عن وحدة النص الثقافى المصرى وتجسيده.

فمن أجل هذا كله، وبسبب منه، يظهر لنا أن ما عنيته بوحدة النص الثقافى الوطنى ليس غير ذلك البعد البؤرى فى النظرة الثقافية، والذى يحكم ويكيف رؤيتنا لدوائر هذا البعد البؤرى فى التراث كله، سواء أكان ينتمى إلى الثقافة الرسمية، أم إلى الثقافة الشعبية، كما يحكم ويكيف رؤيتنا لدوائره فى الواقع؛ الذى يتوتر دائماً بين هاتين الثقافتين.

بهذا، وعلى هدى هذه البداهات - عندى - وجدت أننى أمتلك تصوراً عن نص ثقافى فادح الغنى على صعيدى الواقع والتراث. وكل ما علىّ هو ارتياده؛ أفقياً ورأسياً، فى محاولات متواصلة لاكتشاف سروده الكبرى فى اللحظة الراهنة.

إنه بستان. ولكل قوم بستانهم، وبستاننا هذا عتيق عتيق، فيه «فاكهة وأبّ»، وفيه أشجار طلعها كأنها رءوس الشياطين. فيه منٌّ وسلوى، وفيه فوم وعدس وبصل، فيه سماوات سبع وأراضٍ سبع، وفيه أرض واحدة، وسماء واحدة، فيه أمم من كل سماء وأرض، والمعارج مفتوحة بين الظاهر والباطن، وما أكثر المسافرين فى كل اتجاه من سكان السماوات السبع، والأراضى السبع.. وأرجح أن السواد الأعظم منا يعرفونه معرفة وطيدة، وقد رأوا - فيما أظن - نساجى السرود من كل صنف، وفى كل أزمنة هذا البستان، وهم يحاولون شهود المطلق من خلال توقيع الفعل الإنسانى، المطلق فى كل منهم كفرد، والمطلق فى الجماعة، وهم إذ ينسجون يستخدمون خيوط الأسباب الظاهرة بالمعرفة، والأسباب الخافية بالحكمة، فى معراج أو آخر نحو الحقيقة.. يعبرون من خير إلى خير، ومن خير إلى شر، ومن شر إلى خير.

فى هذا البستان تتفاعل مكونات الثقافة فى وعيى المعاصر، وتكشف لى - وقد يكون كشفاً صحيحاً - أن السرد الأكبر فى هذا البستان هو «سرد السفر» من منبع إلى مصب، وهو سرد يتوتر بين المنبع والمصب توترات شتى تكتسب طبيعتها من التصورات عن طبيعة كل من المنبع والمصب. وأمام المبدع اختيارات متوسعة للتعبير عن هذ السرد، هكذا كان الحال فى الماضى، ولم يزل.

فى هذا السرد نجد المعراج الفردى متاحًا، كما نجد المعراج الجماعى متاحًا. وإنى هنا لا أشير إلى المعراج إلا بمعنى طريق المخاطرة المعرفية. وهو معنى يشتمل على مظاهر هذا المعراج فى كل من وعائى الثقافة: الرسمية، والشعبية.

وفى هذا السرد تصنيفات للمعارف النوعية، لكل منها معجمها الخاص، وفيه تتجلى أوجه للغة لم تزل حتى الآن فى حاجة إلى الاكتشاف؛ بل إن ما اكتشف منها لم يزل أيضاً فى حاجة إلى إعادة اكتشافه.

ولاحظت - فى تأملاتى - أن هذا السرد الأكبر يكون شبكة من السرود الفرعية لها طوابعها المتنوعة فى مختلف مراحل المسعى الحضارى، من نهوض وازدهار إلى انحطاط وكمون، إلى أزمة تسبق الانهيار أو النهوض مجدداً.. والباب فى هذا السرد الأكبر مفتوح لاكتشاف سروده الفرعية والاجتهاد فى تحديدها. وقد وقع فى ظنى أنه فى مقدمة سروده الفرعية سرد أطلقت عليه «سرد المتاهة والعلامات» وموضوعه طرق الوصول فى السفر، وتلك العلامات التى يمكن أن تهدى المسافر، أو ترديه. ثم «سرد الغربة»، وموضوعه الغربة والإيلاف ومظاهره المتنوعة كالعشق، والمحبة، والصداقة، والرفقة، والتلمذة، وغيرها من المظاهر التى تفرزها العلاقات بين طرفين؛ أو أطراف متعددة؛ كلهم فى «سرد الغربة» غرباء سواء علموا بذلك أو كانوا به من الجاهلين..

وهذه الأمثلة من السرود الكبرى فى ثقافتنا المصرية؛ إذ تعالج نفس السرود الكبرى فى الثقافة الإنسانية، كفيلة - فى حالة اكتشافها - أن تبين زوايا ثرية للنظر الإبداعى فى ذلك البستان. فآلات الاتصال إذ تعمل على خلق عضوية جديدة للعالم لا تتبع غير مناهج اختزالية، قد تؤدى بنا - نحن البشر - إلى اعتناق أساطير جديدة؛ إذا لم نحرص على إعادة إنتاج ثقافتنا فى الواقع الحى؛ لنكون كياناً واضح القسمات، ينطوى فى نواته على طاقته المحركة.

مقدمة لكلام فى الاستلهام

سمير عبدالباقى

لا أرتاح كثيراً لكلمة (استلهام) فيما يتعلق بعلاقة المبدع بذلك الجزء القليل من التراث الشعبى الذى أتيح له التعرف عليه أو تصادف أن عاشه أو تمكن من التأثر به.. ناهيك بالجزء الأقل الذى تمثله فوقر فى قلبه. وامتزج بروحه إلى درجة يمكن أن يبدو معها حاضراً فى إبداعه دون افتضاح سافر ممتزجًا به أو مشكلاً دون فجاجة أو لجاجة أحد ملامحه..

كلمة استلهام توحى أن هناك بعض من شبهة التعمد فى خلق العلاقة التى لا يمكن (صناعتها) أو (افتعالها).. فالتراث الشعبى فى رأيى فاعل أصيل فى تلك العلاقة وليس مفعولاً به وتلك الكلمة توحى بعكس الحقيقة..

التراث الشعبى فى رأيى لابد أن يكون أحد المنابع الأساسية فى إبداع المبدع دون إرادة أو وعى كامل منه.. أو قل هو بعض جينات موهبته..

تلك الجينات التى تظل كامنة عند البعض، ساكنة سكون الموت، أو تتفجر بالحياة لدى البعض الآخر لأسباب بعضها معلوم وأغلبها مجهول، فتفعل فعلها فى إبداعه دون إمكانية عزل عن تأثيرات أو مثيرات غيرها من الملامح التى تشكل سمات موهبة المبدع وهويتها، والتى تدعمها خبرته الإنسانية وسياساته الحرفية وعلاقاته الاجتماعية وموقفه من الحياة مسايراً كان أو نقدياً أو متمرداً من خلال تفاعل كل ذلك تفاعلاً حياً واتحاده وامتزاجه بنبض وجزيئيات قلبه، وذرات عقله ونويات روحه المبدعة..

ليس الدرجة نفسها عند كل الناس

ليس على الطريقة نفسها عند جميع المبدعين

ليس على الوتيرة نفسها عند كل البشر من فنانين وصناع ومنتجين..

إذ لكل شجرة طريقتها فى ممارسة الإثمار.

ولكل إنسان سبيله لممارسة الحياة.

ولكل شجرة وسائلها فى التعامل مع مفردات بيئتها من تربة وماء ومواد كيماوية وأخرى عضوية، ومن هواء سواء كان يحيطها بحنان النسيم أو بشدة الريح أو بقسوة هوج العواصف.. وأيضًا من ضوء فاضح واضح كضوء الشمس أو باهت بارد كالنيون.. طبيعى هو أو صناعى، بالصدفة كان انغماره أو عن قصد.. غضباً أو اختياراً...

إن المياه التى تمتصها الجذور الممتدة المتشعبة فى أعماق التربة.. والتى تشكل السائل الحيوى للنسيج الذى يتخلل

عروق الشجرة من خلال عمليات معقدة تساهم فيها عوامل طبيعية كثيرة وأخرى كيماوية وثالثة بيولوجية - تختلف عن المياه التى تنتجها الأوراق فى البكور أو عندما يجن الليل..

وتلك الحبة (البذرة) التى يتاح لها أن تمارس وتعيش معجزة الإنبات/ الإبداع خلال سلسلة طويلة ومعقدة ومركبة من التفاعلات لتكون تلك البادرة التى تسمو لتصبح شجرة تشتاق للإثمار وتصبح قادرة عليه.. ليست هى تمامًا - ولا يمكن أن تكون هى نفسها - واحدة من تلك البذور أو الحبوب التى تمخضت عنها تلك التجربة الرائعة التى عاشتها تلك الشجرة والتى لا تشبه غيرها.. والتى نعجز عن تتبع تفاصيل تطوراتها ومنعرجاتها وتفجراتها..

تلك البذور والحبات التى تحمل كل صفات البذرة الأم وإن كانت لا تلوح فيها ولا تظهر.. إذ تتحد فيها كل العناصر الأولى التى كونت نسيج البذرة الأم وروحها.. وإن لم نلمس أحياناً أو نلمح أيا منها.. ولا نراها رأى العين.. أو نلمسه بشكل مادى واضح أو بالعين المجردة...

- ليس من التربة بكل عجائب مكوناتها ذلك العصير الحامض الذى يميز الليمونة.. وقد أتى بالتأكيد منها..

- وليس فى الماء ذلك الطعم المر الذى تحوزه الحنظلة التى عانت الجفاف فى صحرائها.. والتى فى مواجهته بذلت كل المحاولات والأساليب الملتوية الصعبة لتحصل على ما يروى عطشها من براثن حبات الرمل ومن أنفاس القيظ وقسوة الهجير.. وإن كان لا يمكن لتلك المرارة الشافية، أن تتكون أو تتخلق إلا منه وعنه - الماء - ندى أو ضباباً أو مطراً..

وكذلك ليس من المواد العضوية والكيماوية - الطبيعية أو الصناعية المختلطة بالتراب - ليس منها ذلك العصير الشهد السكر المكرر الذى تكتظ به حبات العنب الناضج.. وإن كان كامناً فيها.. نابعاً منها.. ولا يمكن أن يكون بدونها..

هكذا أرى الموضوع الذى نحن بصدد مناقشته أو اللف والدوران حوله بكل ألاعيب المفكرين والمثقفين وكل ملاعيب المحللين والنقاد..

كلمة استلهام - كلمة مضللة، لا تعبر عن ديناميكية دياليكيتكية هذه العلاقة.. بل تشوهها.. إذ توحى بخلط بين الأدوار وتزييف للأهمية النسبية لكل طرف.. ولست أجد لها بديلاً..

كثيراً ما تعجز اللغة تماماً عن التعبير، وغالباً ما نلجأ لألفاظ تريحنا نتفق على مضض بيننا على اعتبارها كافية للتعبير عما يصعب التعبير عنه أو يستحيل..

إن تلك الثمرة التى تبعث فى قلوبنا عاصفة الفرح عندما نبصرها ناضجة فى الصباح على غصون الشجرة.. هى بذاتها لحظة انتصار.. لحظة فرح.. نهم.. بهجة.. شوق.. رغبة.. عطش.. ارتواء.. جوع.. اكتفاء.. وجود، إنها هى الحياة ذاتها..

وتظل فى حد ذاتها تعبيراً عن عمليات معقدة غامضة.. وساحرة ودائمًا تبقى غير مفهومة مهما تقدم العلم؛ لأن سحرها يكمن فى عدم قدرتنا على تفسير وجودها وكينونتها.. وستظل لا يمكن التأكيد من حقيقتها..

بالضبط كالإبداع..

إنها خلاصة ونتيجة، وفى الوقت نفسه سبب ومصدر ومنبع.. ومعجزة.. دائمة لا تنقطع ولا تنتهى ولا تخضع لقانون سواه قانونها هى.. قانون الحياة نفسها.. لم يخطئ الشاعر حينما سألوه عن الحياة.. فقال بكل بساطة - الحياة برتقالة!!

إنها مزيج مركب لا يكف عن التجسد والتحويل فى كل لحظة من خلال ملايين من العمليات المعقدة تشترك فيها ملايين من الذرات والنيترونات والإلكترونات والجزيئات لعناصر لا حصر لها ولا حد يتكون منها وفيها الماء والمواد والضوء والقيظ والبرد والحب والعشق والجنس والموسيقى والكراهية والملح واليود والهواء... إلى ما لا نهاية، وأيضًا التراث الشعبى وغير الشعبى بلا شك هو من أهمها إن لم يكن بالنسبة للشاعر أكثرها أهمية وللمبدع عامة.. بشرط توفر ذلك الملموس المحسوس المجهول الهارب المعجزة الذى يلون الحياة بلون الشجرة ذلك (الأخضر الجميل) الذى يدعونه فى المعامل (كلوروفيل) ويتصورون أنهم عرفوه بذلك.. ونسميه نحن بنفس البساطة والتجريد - الموهبة.. وكأننا بذلك عرفنا الإبداع وسره ومعجزته الخلاقة غير القابلة للتجريد أو التبسيط أو الفهم..

تلك المعجزة التى تعطى لكل شعب تراثه شعبياً أو غير شعبى.. وللشجرة ثمارها - مرة كانت أو حلوة..

وللإنسان العادى وللإنسان الفنان بذور وثمار إبداعه على اختلاف أشكاله وأنواعه.



من الزغرودة.. إلى العدودة

يوسف أبو رية

حين صدرت «خبز الصغار» قصتى المكتوبة للأطفال أهديت نسخة لأطفال قريب لى، ابتسم له الدهر، فرحل من طبقة إلى طبقة عبر ظرف استثنائى لم يتح لكل أفراد العائلة. طالع القصة مع أولاده سعيداً بأن يقدم لهم كاتباً تربطه به صلة الدم، ولكن الإحباط سيطر على مشاعره، وجلس تعيساً خجلاً بين أولاده، فلم يكمل لهم القصة وجاءنى معاتباً: كيف تكتب لهم عن الطين؟ ألا ترى أن الآباء والأمهات لا يحذرون أبناءهم من شىء قدر تحذيرهم من اللعب بالطين.

القصة تقوم على مجموعة من أطفال الريف يعيشون أيام رمضان البهجة بالنسبة لهم، فقرروا تقليد عالم الكبار فيبتنون فرناً لصنع الكنافة ثم فجأة عنّ لأحدهم أن يحيل هذا الفرن إلى فرن حقيقى، ووزعوا العمل فيما بينهم، واحد يذهب لإحضار الدقيق، وآخر لجلب الماء من الطلمبة القريبة، والأصغر سناً قام بجمع الحطب، أما البنت فقررت أن تكون الخبازة.

وأفلحوا بالفعل فى صنع رغيف حقيقى إلا أنهم هرعوا على الصوت المهول الذى جاء مهدداً بذبحهم متهماً إياهم بحرق الدار، يختفى الأولاد فى عشة الدجاج، ويقسموا اللقيمات السخنة فيما بينهم، وتنتهى القصة بأن يعلق أحدهم - والله كأنما غمسناه فى عسل النحل.

المدهش فى الأمر أن المخرج الكبير محيى الدين اللبّاد كتب عن هذه القصة فى مجلة «صباح الخير»، وفى كتابه «نظَر» فألقى على كاهلى مسئولية كبيرة؛ هى تصحيح أوضاع الكتابة للطفل المصرى، وكان عنوان المقال «أطفال بحق وحقيق».

وأسعدتنى الكتابة، ورحت أتأمل..

أأصدق الفنان الناقد أم القارئ العابر؟ أيهما على حق؟

واخترت أن أكون مع الفنان ومع القارئ فى آن معًا، على ألا يمتلك القارئ وعيًا زائفاً، فالوهم قد أثبت للقريب أنه وصل ذروة التحضر، فعلينا أن ننشئ لأطفالنا عالماً من الوهم، علاماته الأساسية مستوردة رأساً من بلاد الغرب، أو كما قال اللبّاد «إنهم يحدثون الأطفال عن فراشات ملونة، وقطط نظيفة، وأجناس من الكلاب لا تعيش بيننا».

ولكى أكون حقيقيًا، وأكتب عن أطفال بحق وحقيق.. ينبغى إدراك الخصوصية، ونفى الوعى الزائف.

ومن هنا جعلت أشياءنا القديمة تحدث طفل المستقبل عن نفسها، فكتبت «هكذا تكلمت الأشياء» فاستدعيت الشادوف والنورج والتابوت والمحراث ولمبة الجاز والطبلية وغيرها من أدوات صنع حضارتنا العريقة، واستنطقتها جميعًا لتعرِّف بنفسها لطفل صادف أنه جاء فى زمن رحيلها.

وقد كان جيلى محظوظاً أو معذباً بالوقوف فى اللحظة الفارقة. رأينا رحيل القرى بملامحها الراسخة من زمن الفراعنة حتى منتصف السبعينيات من القرن الماضى، وعشنا اقتحام العوالم الجديدة، بعاداتها، وسلوكياتها وعمارتها وتقاليدها. رأينا تبدل بيوت الطين إلى بيوت من حجر، تنفى معها العدودة وأغنية الميلاد، وحكايات السمر الليلى لتوسع فضاءها لدراما التليفزيون وأغانى الفيديو كليب، ثم اتسع فضاؤها أكثر لزمن الدش ومجالاته غير المحدودة مقترنة برحيل الفلاح عن أرضه لتضيق به الموانئ والمطارات فى ترحيلة وفى تغريبة جديدة إلى الصحراء حيث يخضر صفرتها هاجراً أرضه لتعانى شحوب الهدر والنسيان.

جاء موقعى الأخير بين أبناء أبى، ولأنى أنتمى لزوجة ثانية لا يعيش لها الولد، كانت الضرة تعيّرها بخلفة البنات وعجزها عن إنجاب الذكر، وأشفق عليها الأب، وحين ذهب إلى الحج، أمسك بأستار الكعبة، ودعا الله أن يرزق الزوجة الجديدة بالولد ليجعله واحداً من حفظة كتابه، وجاء الولد، نحيلاًعليلاً، واستجابت الأم لكل وصفة: غمسى لقمة من فضلاته، فتغمس. اشربى حليب الحمارة، فتشرب. اذهبى به إلى السيد البدوى، وامنحيه لولى من أولياء الله الصالحين، فذهبت، وباعت، وصلب الولد عوده، وأصر على مواصلة الحياة، ومهد لى طريق الخروج، فخرجت. وازدهت الأم بولديها، وخافت عليهما من العين الحاسدة، فكانت تلبسهما ملابس أخواتهما البنات، وإذا مرض واحد منهما تمزق الورقة على هيئة عروسة، وتغرس فيها سن الإبرة، فى عين الجارة، والقريبة، والضرة، والسِلفة، وكل من وقعت عينه على الولد «وماصلاش على النبى» وتردد المعوذتين ثم تشعل النار فى الورقة، وتصلّب برمادها على جبهة الطفل المريض، وتكون قد أخرجت (الشبة) من النار الخامدة لتتعرف على ملامح الحاسدة، تبصق فيها، وتحذرها فى قابل أيامها.

إذا كانت هذه هى الأم الحامية، المنافحة عن أفراد أسرتها، فقد انطلقنا إلى نور الحياة، بفضل هذه الحماية، وبقوة هذه المنافحة، حتى شهدنا تكرار الفعل مع الحفدة من أبناء الأخوات.

هذه واحدة تعانى آلام المخاض المبكر، فيسقط جنينها غير مكتمل، فيعامل معاملة المتوفى من الكبار غير أنه لا يذهب إلى المقبرة محمولاً على النعش الخشبى الرهيب، بل يحفر له حفرة فى حوش الدار، ويدفن معززاً مكرمًا، وتتلى على روحه آيات القرآن الكريم، ولا يفوتهم إطلاق اسمٍ تعارفوا عليه لمثل هذه الحالات المكررة فإذا كان ولداً فيسمى (المنسى) وإذا كانت بنتاً فتسمى (المنسية).

ومن هنا استلهمت قصة (المنسية) المنشورة فى مجموعتى القصصية الثانية «عكس الريح».

أما إذا كان الطفل كبيراً، بمعنى أنه عاش لحظة الميلاد ورضع لبن الأم، وعاش مع أسرته لسنة أو سنتين أو أكثر قليلاً يرفع على الأذرع ملفوفًا فى بشكير قطنى سميك ويرحلون به فى جماعة صغيرة إلى المقبرة ليلحق بالآباء والأجداد. وتقام له طقوس كاملة، الغُسل، والصلاة، ومراسم الدفن ويهون الحزن على الآباء والأمهات بترديدهم أنه سيكون بانتظارهم يوم القيامة ليعاونهم كملاك صغير عند المرور على الصراط أو عند الوقوف على الميزان، فقد أقرت المشيئة الإلهية قدرتهم فى مساعدة الآباء فى اليوم العصيب، واستلهمت كل هذا فى قصتى المعنونة «ضحكة الملائكة» إشارة إلى هذه البسمة اللطيفة التى تشرق على وجه الطفل الميت حين يشعر بحضور الأب الغائب قبل الدفن بقليل.

واتسعت الدائرة، وغادرنا جدران الدور المحدودة إلى رحابة الحقول الشاسعة، وهناك هبطت على الأذن إيقاعات الغناء الجماعى المنطلقة من صفوف العاملات المحنيات على الزرع حيث يجمعن القطن الأبيض من لوزاته الوعرة، أو يشتلن الأرز فى أحواض تفيض بالماء، أو ينقين النبت الأخضر اليانع من الدودة الشريرة، وفى كل مشاركة بالكد والعرق يروِّحن على أنفسهن بالأغانى المرحة، وربما امتزج بالأصوات الأنثوية العذبة صوت جهورى ينضح بالرجولة، يقطع الأغنية بموال يحلم بحياة رخية مع بنت شيخ البلد التى يصفها بأنها (تخن بعضيها) أى لا مثيل لها فى البضاضة، وهى علامة النعمة، وحياة الرفاهية، أو يصف المحبوبة بأنها (دقت على صدرها حمّام بسلالم) يا لها من صورة فنية بارعة.

وتناثرت مثل هذه الأغانى فى ثنايا النصوص القصصية والروائية فلا تخلو قصة أو رواية من وصف طقس من الطقوس الريفية المنقرضة متضمناً استشهاداته من الموروث الشعبى الشفاهى، فأنا أميل إلى استحضار لسان الجماعة بما أدركه الوعى الطفلى، لا بما وعيته من خلال كتب الدراسات الشعبية. فالفعل الأول يمنح للنص حياة، أما الفعل الثانى فيحمِّله وعياً مُدركاً ومتكلفاً، الكاتب الحقيقى لا يعى أنه يستلهم أدباً شعبياً ليضفى على نصه أصالة مفقودة، وإنما هو يكتب

الحياة ذاتها، كما عايشها، وكما تسربت إلى مسامعه دون الإحساس بأنه يكتب عن آخرين.

حين يسقط الكاتب فى هذه الخية، تكون بداية النهاية، تغادر الذات جماعتها لتمتلك وعياً تخبوياً فينظر الكاتب من برجه العالى إلى جماعة من البشر، تدفعه الشفقة للكتابة عنهم من بعيد، وكأنه ليس واحداً منهم.

الكتابة عن المخيلة الشعبية لا تكون باستلهامها من بطون الكتب العتيقة ولكن بإدراك القانون الفعلى الذى يخلق آلية الإبداع للأمة التى ينتسب إليها..

الآن والقرية المصرية تلملم خيوط غسقها هل ستخلق - فى المستقبل - إبداعاً مغايراً يتوافق ووعيها الجديد؟ أم تراها ستظل متشبثة بتراثها فلا تفلته؟

حاولت فى مرحلة سابقة تجميع ما أمكن من الأغانى والمواويل والأمثلة والعديد من ذاكرة العجائز، قبل رحيلهن وسقوطهن فى قيعان النسيان، وجمعت ما تيسر، لأظل قادراً على التعبير عن خصوصية مكان النشأة.

وحين جلست الأم على رأس الخالة، ترقب خروج النفس الأخير، وقف الولد إلى جوارها يردد فى سره عدودة الرحيل.

ديرى المخدة يمين ما نتيش غشيمة يا بنتى

زاد علىّ الحنين.

ديرى المخدة شمال مانتيش غشيمة يا بنتى

زاد علىّ الحال

وانتفض قلبه الصغير للعدودة التى تنادى على الغائبين

يا وابور يا ابو عجل حديد

هات لنا الغرايب من بلاد بعيد.

وتسرب هذا العديد - دون وعى مسبق - إلى قصة «التجلى» فى المجموعة الأولى «الضحى العالى».

واقترن رحيل البشر بزوال المكان ولأنه أصغر الأبناء سناً فقد شارك فى جنازات كثيرة، ورحلة المقبرة ظلت إلى وقت قريب دورة قدرية لا مهرب منها، يرفع نعوشهم، ويقف فى عزائهم، ويتحسر على سقوطهم فى الصمت، ورحلت معهم قراهم القديمة التى نشأوا فيها، تعانى الجحود والنسيان لموروثها الفنى.

والعزاء الوحيد أن يكون - كغيره من أبناء القرى - صوت الجماعة الصامتة، ولسان القرية المتوارى، خلف زعيق الإعلام الزائف.









تراثنا القديم.. قراءات جديدة

متابعة: إخلاص عطا الله

تحت هذا العنوان عقد المؤتمر العلمى الثانى لقسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ـ فرع بنى سويف، تحدث فيه مجموعة من كبار الأساتذة الباحثين والمفكرين وتناول قضايا التراث، تحت رعاية الأساتذة: على عبدالرحمن رئيس جامعة القاهرة، شوقى سليمان إبراهيم نائب رئيس جامعة القاهرة لفرع بنى سويف، محمد مهران رشوان عميد كلية الآداب، وإشراف الأستاذ الدكتور السيد إبراهيم محمد وكيل الكلية لشئون الدراسات العليا، والأستاذ الدكتور محمد خليل نصرالله رئيس قسم اللغة العربية وآدابها، والدكتور شريف الجيار أمين عام المؤتمر.

موقفنا من التراث

عندما نتعامل مع التراث هناك مجموعة من المسلمات يوردها لنا الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل تتلخص فى:

أولاً: إن الفنون كانت دائمًا وعلى مر الزمن منذ العصور الأولى حتى عصرنا الراهن تعبيراً عن روح الإطار الحضارى الذى يميز نشاط شعب من الشعوب فى حقبة من الزمن.

ثانيًا: الأعمال الفنية التى أنتجها ذلك النشاط كانت تخاطب بيئتها الزمانية والمكانية، وكانت من ثم تحمل القيمة والأهمية لدى البيئة أساسًا، ولكنها كانت ـ أو بعضها على الأقل ـ تنطوى على إمكانية مجاوزة زمانها ومكانها إلى زمان ومكان مختلفين.

ثالثًا: إن الإطار الحضارى لشعب من الشعوب يعتريه من التحوير أو التحويل أو التغيير بالضرورة بقدر ما يطرأ على حكاية هذا الشعب من تغير يصيب المعتقدات والعادات والسلوكيات العقلية والعملية. ومن ثم تتراجع قيمة العناصر المشكلة لهذا الإطار أو بعضها على الأقل وفقاً لذلك التغير.

رابعاً: أيما إطار حضارى إنما يخضع بالضرورة للحذف والإضافة، على أيدى الشعب نفسه، أو لدى شعوب أخرى، وفى كلتا الحالتين لا يعنى الحذف والإضافة أى موقف عدائى من الإطار الحضارى المتوارث، بل يعنى الاستجابة للمطالب الطارئة.

خامسًا: إن الأبناء ليسوا نسخًا مطابقة لآبائهم، كذلك الحاضر ليس نسخة من الماضى، فالواقع ينسلخ من التاريخ انسلاخًا شرعيًا كما ينسلخ الابن من أبيه، وتظل لهذا الواقع خصوصيته التى تميزه واسمه الخاص.

سادسًا: العلاقة بين الحاضر والماضى، أو بين الواقع والتاريخ، هى ـ إذن ـ علاقة اتصال وانفصال فى الوقت

نفسه، وهذا من شأنه أن ينفى سلوكين متطرفين هناك شك كبير فى جدواهما: التعلق بالماضى إلى حد الذوبان فيه، والانفصال عنه إلى حد القطيعة معه.

سابعًا: إن الاتصال بين الحاضر والماضى، أو بين التجربة الجديدة والتراث، غالبًا ما يتحقق على مستوى المضامين الإنسانية الجوهرية فيما يشتمل عليه هذا التراث، وأن الانفصال غالباً ما يكون على مستوى الأشكال والقوالب.

كل هذا ينتهى بنا ـ والكلام ما زال للأستاذ الدكتور عزالدين إسماعيل ـ إلى موقف متوازن من التراث، سواء كان هذا التراث عربيًا أو إنسانيا عامًا، فلا نرتفع به إلى درجة التقديس، ولا نهبط به إلى مستوى الامتهان، بل نفهمه ونقدره فى تاريخيته وصيرورته الخاصة.

الأمثال الشعبية والتشبيه بالطير

هناك علاقة بين الأمثال الشعبية والتشبيه بالطير تناولها الدكتور إبراهيم عبد الحافظ الذى ذكر أن المعتقدات والتصورات التى تدور حول الطير قد تمكنت من مكنون نفس العربى مما انعكس فى إبداعاته القولية المتعددة من شعر وأمثال وحكم، فأجرى الحكمة على ألسنة الطير، كما انعكس الاهتمام بالطير فى الكثير من الإبداعات القولية الشعبية المصرية كالحكاية والموال واللغز، واحتل هذا الجانب المهم فى علاقات الإنسان بالطير مكانة عالية، فضربت الأمثال العربية به ـ لذلك حاول الباحث الدكتور إبراهيم عبد الحافظ فى بحثه التعرف على الطريقة التى أُجرى بها التشبيه بالطير فى الأمثال العربية القديمة وفى الأمثال الشعبية المصرية للوقوف على أهم ما تتميز به الأمثال الشعبية فى هذا الجانب.

ومن اللافت للانتباه إنه مع وفرة الأمثال العربية القديمة المضروبة بالطير والتى وردت بكتب الأمثال القديمة كمجمع الأمثال للميدانى، إلا أننا نلاحظ عليها أمرين:

أولاً: إنها جاءت نمطية جافة التشبيه.

ثانيًا: إنها لا تكاد تخرج عن صورة واحدة أو صورتين للتشبيه هى:

أفعل من كذا أو مثل كذا، مثل:

أعمر من نسر ـ أضعف من صعوة ـ أو مثل النعامة لا طير ولا جمل.

أما فى الأمثال الشعبية فهى أكثر قدرة على رصد تجربة الإنسان الشعبى مع الطير، بل إنها أكثر ثراء وتزخر بالتشبيهات والصور وفق مستويات ثلاثة:

المستوى الأول: ما يعتمد على شكل الطائر وهيئته:

(زى الطاووس يتعاجب بريشه).

المستوى الثانى: ما يعتمد على سلوك الطائر وعاداته:

(زى الحمام يغوى أبراج أبراج).

المستوى الثالث: ما يعتمد على ما يدور من معتقدات وتصورات حول الطائر:

(اتتبع البوم يوديك الخراب).

السيرة الهلالية بين الرواية التقليدية والمستحدثة

ومن ناحية أخرى تناول الباحث الدكتور إبراهيم عبدالحافظ أيضًا اختيار قضية الفروق بين الرواية التقليدية لقصص السيرة الهلالية، ويقصد بها الرواية التى شاعت بين الشعراء الأميين أو (شعراء الرباب) والرواية المستحدثة ويقصد بها رواية الشعراء المتعلمين أو (شعراء الفرق الموسيقية)، ويمكن القول إن السيرة فى مراحلها الأخيرة قد تكسرت إلى قصص متفرقة فى الرواية الحية، كما نستطيع القول كذلك إن تقاليد غناء السيرة الهلالية فى مصر تنقسم إلى روايتين: رواية الشمال (الدلتا) ورواية الجنوب (الصعيد)، وإن الشكل الشعرى الذى غلب على الرواية التقليدية فى الدلتا هو القصيد، بينما غلب المربع على رواية الصعيد. فهل استمر الحال على هذا النحو فى الرواية المستحدثة لدى الشعراء الفرادى أو من يطلق عليهم «الشعراء التجاريون» فى دلتا مصر من بعد التغيرات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية التى شملت مظاهر الحياة فى هذا التعليم؟ وما هى شواهد التحول الذى طرأ على الرواية التقليدية والأسباب الكامنة وراء ذلك!

وتمثل منهج الدراسة فى الحصول على عدد من الروايات التقليدية لإحدى قصص السيرة؛ وهى قصة زورق وحسنة بنت نصر الطويرد وعدداً آخر من الروايات المستحدثة، ثم عقد مقارنة بين الروايتين من حيث: أحداث القصة ـ الشخصيات ـ تداخل الأشكال الأدبية، وأخيراً محاولة استخلاص الأسباب التى كانت وراء هذا الاختلاف.

وقد استطاعت أن تسجل بعض الفروق بين الروايتين؛ بعضها يتعلق بالشاعر (الراوية) ويتعلق بعضها الآخر بالنص، وأما الثالث فيتعلق بالسياق الثقافي والاجتماعي وبالمناسبات.

وتتساءل الدراسة في نهايتها: هل استطاعت الرواية المستحدثة مع ما استحدثته من أساليب في الأداء وتغليب للجانب الموسيقى أن تصمد أمام سطوة التغيرات المتلاحقة في المجتمع؟

السيرة الهلالية بين الشفاهى والمكتوب وما بعد المكتوب

ومن خلال بحثه (السيرة الهلالية بين الشفاهى والمكتوب وما بعد المكتوب) ذكر الباحث الأستاذ محمد حسن عبد الحافظ أنه في يناير عام ١٩٥٧، على صفحات العدد الأول من دورية المجلة، وجه الدكتور عبد الحميد يونس ـ رحمه الله ـ «الانتباه إلى أن الملحمة الأصيلة يجب أن تدرس في إطارها الاجتماعي، وألا تنفصل بحال من الأحوال عن التقاليد التي استقرت لأصحاب الصناعة من المنشدين. وهذه الملاحم كسائر الآثار الشعبية لا يكتفى فيها بدراسة المحفوظ في الطروس، أو المدون في الأوراق؛ لأنها حية نامية متطورة بحياة قائليها والمتذوقين لها». وقال: «أخشى ما نخشاه أن تنقرض الصناعة قبل التسجيل الصوتي، والتصوير السينمائي للمنشدين، وهم يقومون بعملهم في الأسواق والمواسم. فالذين يصطنعونه، والأدوات التي يتوسلون بها، والأشخاص الذين يعاونونهم، والآلات التي تصاحب الإنشاد، ونبرات الصوت، ولهجات الكلام، ومختلف الإشارات، ومكانهم المختار من النظارة، والأجور التي يتقاضونها، وكيف يتقاضونها، كل هذه الظواهر والعناصر من الأهمية بمكان في دراسة الأدب الشعبي، ناهيك بما له من تأثير في نفوس المتلقين له والمتعاملين معه».

توضع هذه الرؤية في سياق الاهتمام بدراسة الأدب الشعبي وتطور مناهجه في قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة، ويظهر بهذا الاهتمام في محطات متتالية خلال القرن العشرين، من أهمها: الاعتراف بدراسة الأدب الشعبي في الأربعينيات (د، سهير القلماوى)، إنشاء كرسى أستاذ الأدب الشعبي في الخمسينيات (د.عبد الحميد يونس)، ريادة المدرسة الميدانية في جمع الأدب الشعبي في الستينيات (د. أحمد مرسى). فضلاً عن الجهود التي دعت وأسست لدراسة أنواع الأدب الشعبي وأضاءت أشكال التعبير فيه (منذ دعوة الشيخ أمين الخولي مروراً باهتمام الدكتور فؤاد حسنين علي والدكتور عبدالعزيز الأهواني وانتهاء بجهود الدكتورة نبيلة إبراهيم). وفي مطلع الثمانينيات يدخل الراوي الشعبي إلى أروقة الجامعة للمرة الأولى في تاريخها، ثم تتوالى عروض السيرة خلال عقد التسعينيات (د. أحمد شمس الدين الحجاجي).

ويضيف الباحث الأستاذ محمد حسن عبد الحافظ: لقد حظيت سيرة بني هلال بعدد وافر من الدراسات التي تناولتها من زوايا مختلفة، وبمناهج متعددة، لكن القسم الأعظم من هذه الدراسات اعتمد على الروايات المدونة للسيرة والمطبوعة طبعات عدة. حيث انصب على الموضوع القصصي فيها، أو في أجزاء منها. وقد أثارت هذه الدراسات ـ في عمومها ـ المشكلات التاريخية والجغرافية حول انتشار السيرة، كما نبهت الأذهان إلى الدلالات الأدبية والاجتماعية التي تنتج عن دراسة موضوعات السيرة. وأكثر هذه الدراسات ظل يتعامل مع السيرة وأجزائها بوصفها «نصًا»، ومن هنا ظلت أسيرة الأبحاث (الكتابية) بمداخلها المتعددة، ولعل ما يدعم هذا الاتجاه أن للهلالية نصوصاً مطبوعة طبعات عدة في المشرق العربي ومغربه، فضلاً عن اكتشاف أكثر من مخطوط لأجزاء منها.

وبالرغم من انتباه بعض هذه الدراسات إلى أن الهلالية لا تزال تروى «رواية شفوية»، وتردد بين الناس، فإنه مما يثير الدهشة أن هذا الانتباه لم يغير من منطلقات البحث واتجاهاته، أو من المشكلات الناجمة عن النظرة «الكتابية» للسيرة، ولم يزد الأمر في كثير من الأحوال عن مجرد الإشارة إلى شفاهية رواية السيرة، وإلى أنها لا تزال تردد وتروى شفاهة، وإلى أن هناك «تنويعات» في موضوعاتها القصصية، ولا يزال مطروحاً بين هذه الدراسات مسائل من قبيل البحث عن «الأصل» أو «النسخة الأم» التي خرجت منها هذه التنويعات، أو تحقيق نص من النصوص مع تنقيحه وتصويبه لتخليصه من «شوائبه» سعياً نحو خلق «النص الأمثل» أو الأكمل أو الأدق.

إن الثقافة الغربية نفسها عانت من هيمنة المفاهيم النقدية الحديثة ـ التي اختزلت الإنسان وحضارته وإبداعه في الكتابة فحسب ـ على أنواع الشعر الشفاهي التي ظلت تلتهمها حجرة

جوتنبرج والحضارة التكنولوجية الغربية. لم يجد «بول زومتور» بدأ من أن يطلق حكمًا يبدو متسمًا بنوع من القسوة المضادة للمقولات النقدية التى نقلها د. سعيد يقطين وغيره من النقاد العرب عن الإنجازات النقدية الأوروبية، حيث يقول زومتور:

«ليس حال المفاهيم التى ينقلها التحليل النصى، منذ عشرين عاماً، علمياً فى شيء».

بعيداً عن أسلوب القدح المتبادل باللاعلمية ـ والكلام مازال للباحث الأستاذ محمد حسن عبدالحافظ ـ فإننا فى الحقيقة ـ لا نستصغر شأن الدراسات النصية التى تتناول السيرة الشعبية المدونة والمطبوعة طبعات عدة وهى الدراسات التى تختط مسلكها المنهجى استناداً إلى رؤية السير الشعبية بوصفها نصوصًا سردية ذات بنيات مكانية متميزة ومستقلة تقبل الخضوع للتحليل السردى، بمعزل عن أى أفق خارج النص. لكن ما نراه ـ على نحو مكثف ـ هو أن هناك فرضيتين متباينتين يحكمان دراسة السيرة الشعبية.

الأولى: صممت للأنواع الأدبية المكتوبة (والمقصود بها الأدب الذى يبدعه المبدعون الأفراد)، وتقوم بقياس السير الشعبية المطبوعة عليها (ربما كان ذلك سببًا فى عدم الاعتراف بالروايات الشفاهية باعتبارها تحريفات مخلة بالنص الأصلى). ومن ثم تقصر هذه الفرضية تطبيقاتها على المقاربة الشكلية للنص، دون القدرة على اختراق السياج النصى للإمساك بدلالة النص فى إطاره الثقافى والاجتماعى.

الثانية: تطبق أدوات المناهج الاجتماعية لدراسة الأدب على السيرة الشعبية باعتبارها ذات صلة وثيقة بالتاريخ وبالواقع الاجتماعى والثقافى للأمة العربية، وغالبًا ما تنظر إلى الروايات الشفاهية بوصفها دليلاً على هذه الصلة، وليس بوصفها نوعاً أدبياً له نظامه الجمالى الخاص.

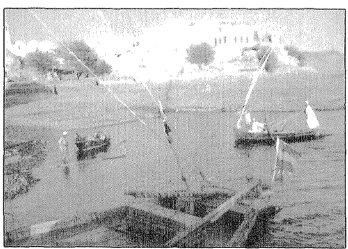
إن الانحياز إلى طرف من أطراف الثنائيات الضدية الشهيرة: الشكل/ المضمون، النص/ السياق، المكتوب/ المنطوق، الداخل/ الخارج، الأصل/ التنويعات...إلخ، هو أحد المشكلات الكبرى التى تواجهنا فى دراسة السيرة الشعبية.

لا يرجع سبب ندرة الدراسات الميدانية إلى عدم الوعى بأهمية الروايات الشفاهية للسيرة الهلالية، وإنما لندرة الباحثين الميدانيين الذين بإمكانهم التجاسر على جمعها جمعًا ميدانيًا منضبطاً وموثقاً، ولا شك فى أن صعوبة الجمع الميدانى يدخل ضمن هذه الأسباب، لكن النتيجة هى أننا خسرنا الكثير بموت رواة السيرة الهلالية، دون تسجيل ما يحفظون من حلقاتها.

أما التجارب الميدانية المحدودة التى أقدمت على جمع روايات السيرة الهلالية، ونقصد بها التجارب العلمية والموثقة، فإنها تحمل أهمية فائقة، وسوف تزداد قيمتها وقيمة فرسانها الذين جمعوها بمرور الزمن، لكن هذه الجهود الفردية لم يكن بوسعها استيعاب رواة السيرة فى مختلف الأقاليم الثقافية بمصر. بالطبع، فإن ذلك لا يستنقص من قدرها، ولكن يلفت انتباهنا إلى أن العمل الجماعى لا يزال مطلبا عزيزاً لم يتحقق بعد.



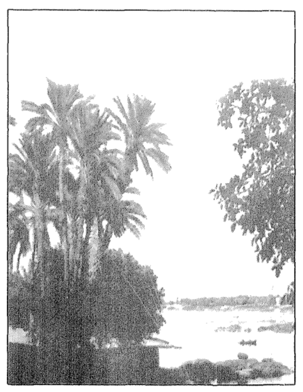
النوبة قبل التهجير



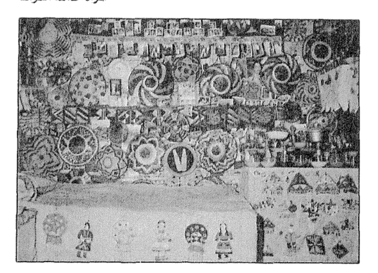
منزل على نهر النيل



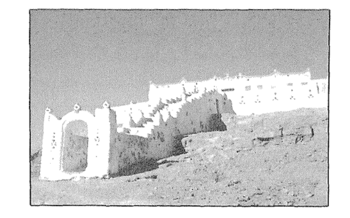
المرأة حاملة التراث



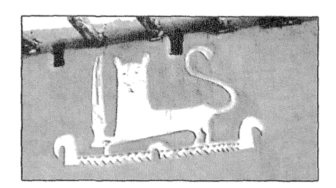
النخيل وحدة فنية وجمالية نوبية



جدار حجرة العروس



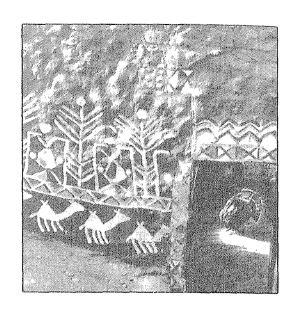
منزل نوبى

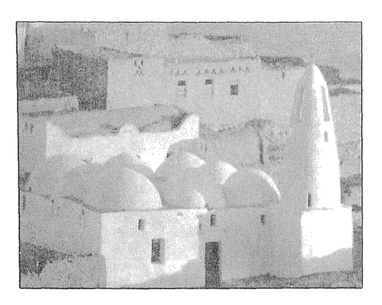


نحت ـ بارز

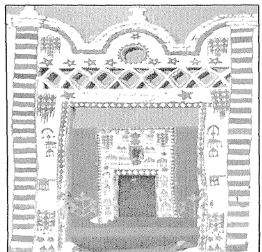
وحدة زخرفية

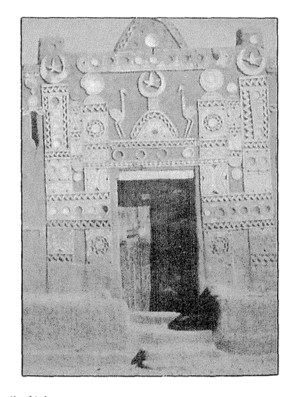
وحدات زخرفية على جدار منزل نوبى

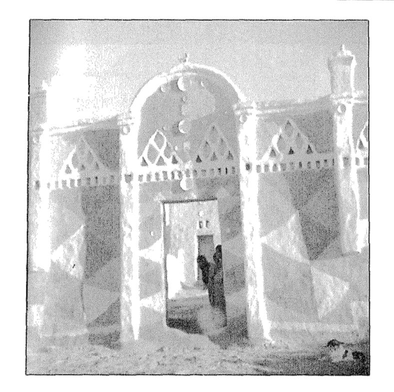




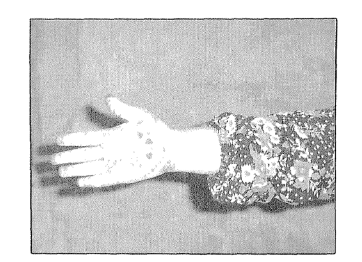


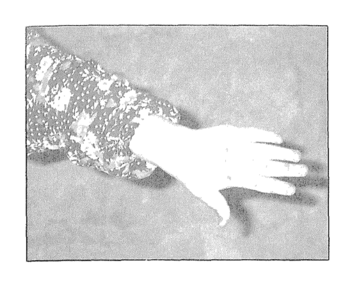






نماذج للعمارة النوبية قبل التهجير - من الخارج



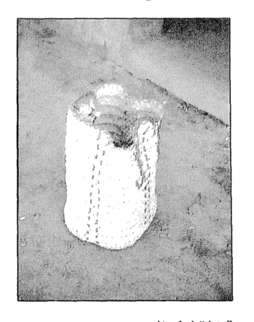


المـــرأة و الهوية

دراسة فى واحة سيوة



فرن كبير خارج المنزل



تعدلت لوضع الحبوب

بورش تجلس عليه العروس

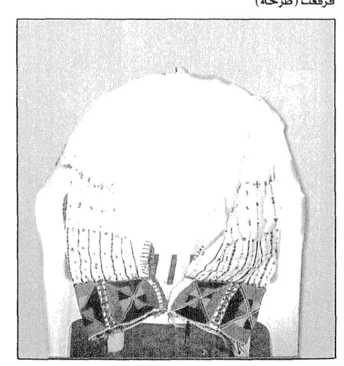


تعدلت لوضع التمر

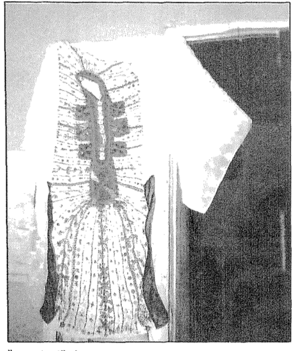
وحدات زخرفية



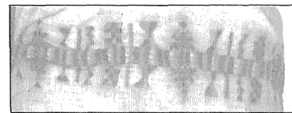
فرقعت (طرحة)



سروال يرتدى مع فستان العرس



فستان العروسة

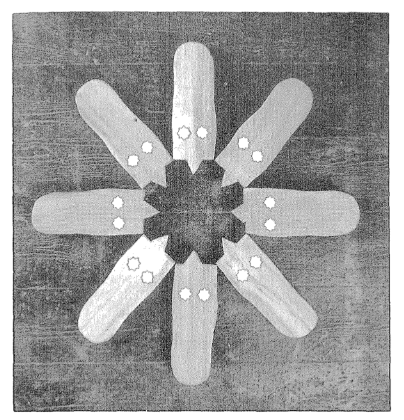


وحدات زخرفية

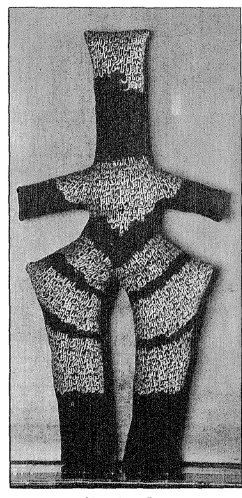


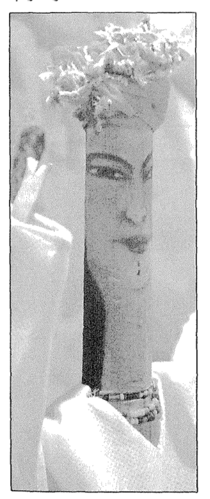
فستان العروسة

عرائس
الفنانة هدى لطفى
تاون هاوس ـ وسط البلد


دائرة المراتب


عروسة المولد (النفقة)
(بلاستيك)


عروسة سوهاج / الفيوم
(قماش)

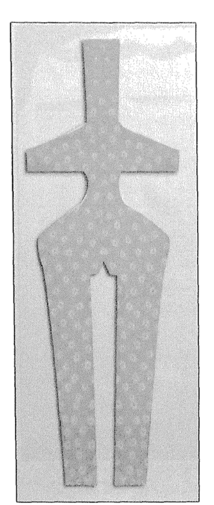

عروسة الزار
(خشب)



عروسة ماشة



عروسة قبطية

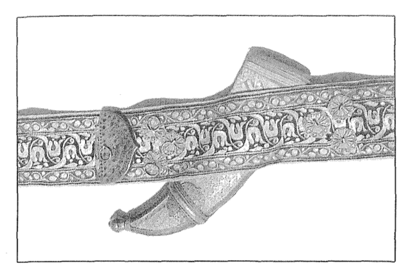


عروسة ورق

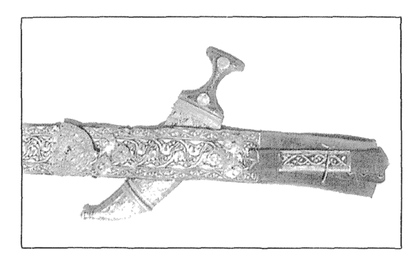
عروسة الرزق

نحت يمثل الملك معد يكرب

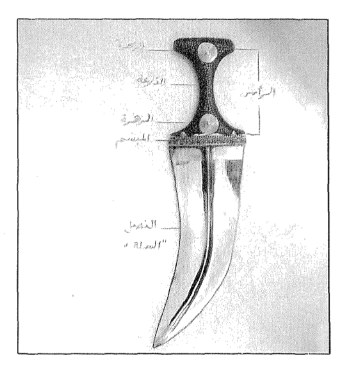
الجنبية
تراث وخصوصية



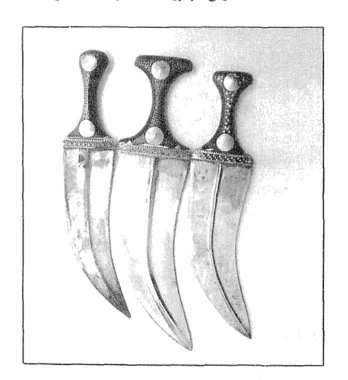
الحزام والعسيب (الغمد)



نموذج للجنبية الخاصة بفئة السادة والقضاة



أجزاء الجنبية



أنواع مختلفة من الجنبيات

النوبة قبل التهجير

متابعة :عاطف نوار
هيثم يونس
أعدها للنشر: أحمد بهى الدين أحمد

أقامت الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية بمقرها (٤٧ ش سليمان جوهر ـ الدقى)، ضمن الموسم الثقافى للجمعية عن العام ٢٠٠٦ سلسلة ندوات حول النوبة تحت عنوان «النوبة قبل التهجير» فى الفترة من منتصف فبراير حتى أواخر مارس؛ وهى أربع ندوات: الأولى حول العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية النوبية وبخاصة احتفاليات الموالد والمشايخ والمقامات ووضعية المرأة وطريقتها فى الاحتفال. والثانية: تناولت الوحدات الزخرفية الفنية للنوبة القديمة وطرق توظيفها فى الفنون التشكيلية الحديثة والرسوم المتحركة. والثالثة: مشاهدات وذكريات لاثنين من كبار جامعى التراث الشعبى المصرى ضمن فريق العمل فى بعثات مركز الفنون الشعبية التابع لأكاديمية الفنون فترة رئاسة الأستاذ أحمد رشدى صالح بعنوان «ذكريات من البحوث الميدانية». وأخيرًا قدم اثنان من أهالى النوبة شهادتيهما اللتين تضمنتا تصوراتهما الخاصة عن مجتمع النوبة وعاداته وتقاليده قبل التهجير.

(١)

فى الندوة الأولى تحدثت الأستاذة الدكتورة نوال المسيرى: هناك تفاصيل كثيرة عن النوبة، النوبة المصرية التى عايشتها فى أوائل الستينيات فترات ليست بالقليلة أيام دراستى للماجستير حول مقامات الشيوخ فى النوبة قبل التهجير وأثر تعليات خزان أسوان. وتنقسم النوبة إلى ثلاث مناطق هى: الكنوز، والعرب، والمحاسْ. والكنوز المنطقة الأولى من النوبة تتحدث اللهجة الماتوكى، والعرب يتحدثون باللغة العربية. أما المحاسْ، فكانوا يتكلمون بالفاددجا. وسكان هذه المناطق عاشوا فترات عصيبة؛ فقد انتقلوا بمنازلهم أكثر من مرة إلى أعلى منسوب المياه مع كل تعلية تقام لخزان أسوان، ليس هذا فحسب بل كانت مياه الفيضان أيضاً مشاركة فى الظلم الذى عانوا منه، فلم يكن موسم الزراعة لديهم إلا أربعة أشهر، وقد يضطرون إلى حصد المحصول قبل أن يصل إلى نضجه عندما يستشعرون مجىء الفيضان. وأدى ذلك كله إلى تزايد هجرة الرجال إلى المدن الكبرى للعمل بها، وفى الحقيقة لم تكن تلك الهجرة منظمة إلا أنها كانت بداية ترك النوبيين لأراضيهم هرباً من الظروف القاسية التى عاشوها. وعند بناء السد العالى، عام ١٩٦٣، بدأت عملية التهجير الرئيسية والتى أسفرت عن تهجير خمسين ألف نوبى إلى كوم أمبو أو النوبة الجديدة.

وتضيف الدكتورة نوال المسيرى: وللأسف الشديد لم يكن الاهتمام بالبشر كالاهتمام الذى أولته الدولة للآثار. فقد قامت حملات عالمية تدعو مصر إلى إنقاذ الآثار الفرعونية من

الغرق، وفى ظل الاهتمام بالآثار. كان الحوار حول التعويضات وإقناع النوبيين بالهجرة إلى النوبة الجديدة أمر ثانوى. ولاقت دعاوى التهجير فى البداية تعنتاً من الشيوخ الذين عاشوا وتربوا فى النوبة القديمة. أما الشباب الذين يطمحون إلى الاتصال بالحياة الخارجية، فقد أيدوا عملية التهجير.

وتستطرد الدكتورة نوال قائلة: والنوبة القديمة كانت مقسمة إدارياً إلى اثنتى عشرة ناحية وأربع وعشرين نجعاً غرباً وشرقاً، وفى «دهميت» ـ إحدى نواحى منطقة الكنوز ـ كان يقطن حوالى ١٢٢١ نسمة. ٨٤٦ إناث و٣٧٥ من الذكور والفئة العمومية (١٢ ـ ٣٩) لا يوجد أى رجل. بالتالى يزداد تواجد النساء والأطفال والشيوخ، وللمرء أن يتخيل أشياء كثيرة جراء تلك التركيبة السكانية. وعلى العموم كان التقسيم الاجتماعى تقسيماً قبلياً. إن الفرد ينتمى إلى القبيلة وولاؤه كله يكون لها أكثر من انتمائه إلى المنطقة أو النجع أو الناحية التى يعيش فيها.

لم تكن دراسة المشايخ فى «دهميت» من السهولة بمكان، فعوامل الانتماء القبلى تؤثر بشدة على أية محاولة لدراسة ظاهرة ثقافية ما فى تلك المنطقة. والنوبة بشكل عام مجتمع عاشق للاحتفاليات والمسرح والرقص والغناء، والموالد فرصة لإقامة هذه الاحتفاليات. وفى دهميت ثلاثة أنواع من المقامات:

الأول: أن تأتى رؤية إلى شيخ القبيلة معبرة عن مجىء الحسن والحسين له فى المنام وأمرهما له أن يبنى مقاماً فى بقعة ما، وعندما تسمع القبيلة هذا الحلم/ الأمر عليها أن تنفذه فى الحال؛ تبنى المسجد والمقام ويصبح مزاراً ويقام له مولد كل عام.

النوع الثانى: هو أثر قديم (معبد ـ حصن ـ نبات) ويقوم اعتقاد لدى القبيلة أن بهذا الأثر مقام للشيخ فلان محاط بالبركة ويصبح له مولد ومقام.

والنوع الثالث: وهو مقامات الأطفال، فالأطفال يقلدون الكبار فى بناء المقامات الخاصة بهم، ويقيمون له الاحتفاليات أيضاً، والكبار يشجعونهم. وللموالد والمقامات هنا الطقوس نفسها فى موالد مصر كلها من بركة وكرامة ونذر وزيادة وفى دهميت وحدها ١٥٥ مقاماً.

وتختتم د. نوال المسيرى حديثها حول ظاهرة لافتة للنظر لدى نساء دهميت ـ بجانب دورهم فى الموالد ـ وهى اهتمامهم الكبير بالتزين والذوق الرفيع فى اختيار أدوات الزينة وزخرفة البيوت والتفنن فى الزخارف الجدارية والأطباق الخزفية واستغلال الموارد البيئية ـ على الرغم من قلتها فى تلك المنطقة – استغلالاً جمالياً.

ويستكمل الأستاذ الدكتور أسعد نديم وقائع الندوة الأولى بقوله: إن موضوع النوبة قد أثير منذ فترة قصيرة بشكل سلبى فى الجرائد. عندما قام الكاتب المتميز حجاج حسن أدول بحضور مؤتمر فى واشنطن، وهذا المؤتمر عليه علامات استفهام كثيرة. إنه يدعو إلى فصل النوبة المصرية والسودانية وضمهما معاً فى دولة خاصة بهما. هذا الكلام لا قيمة له تاريخياً أو ثقافياً، فالنوبة جزء لا يتجزأ من نسيج الوطن.

أود أن أؤكد على أن فكرة هجرة النوبيين سعياً وراء الرزق كانت قبل بناء خزان أسوان أى قبل عام ١٩٠٢؛ أى إن الظاهرة أقدم من ذلك، ومع كل تعلية للخزان سواء ١٩١٢ أو فى ١٩٣٣ تنقل البيوت لمستوى أعلى وتزيد خصوبة الأرض بترسيب الطمى، وأيضاً تزيد الهجرة إلى المدن الكبرى وبخاصة القاهرة والإسكندرية.

أما ما حدث مع السد العالى، فالموضوع مختلف تماماً، فلم تعد هناك تعليات، بل سيزيد منسوب المياه عن سطح الأرض من ١٢٠ متراً إلى ١٨٢ متراً؛ إذ إن هذا الارتفاع لو قيس بالعرض لكان تقريباً مساوياً لمساحة بحيرة ناصر. وعليه، فقد بدأت عملية التهجير الحقيقية، وبدأت الحكومة فى حصر بيوت النوبة حتى يتسنى لها معرفة العدد الحقيقى المقيم فى تلك المنطقة فى حصر عام ١٩٦٠، والذى أفاد فى تحديد عدد الوحدات والحجرات التى سوف تبنى فى كوم أمبو أو النوبة الجديدة، بهذه الطريقة المخططة فكرة «البلوك» تشتت النجوع والوحدة القرابية، كما هى مدركة فى الثقافة النوبية.

وفى هذا الوقت، قرر الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة آنذاك تجهيز باخرة للفنانين والكُتّاب؛ ليسجلوا بلوحاتهم وكتاباتهم الحياة قبل التهجير تسجيلاً فنياً.

ذهبت السفينة من أسوان إلى «أبو سمبل»، وكانت تتوقف فى كل بلدة، وكانوا يجدون الترحيب الكبير من أهالى البلاد. نتج عن هذه الرحلة أعمالاً عظيمة جداً، وأقيم معرض ضخم فى القاهرة ضم لوحات هؤلاء الفنانين سمى باسم «النوبة». نبه المعرض المرحوم سعد نديم، وفكر فى مصير هذه اللوحات بعد انتهاء المعرض، ماذا سيحدث لهذه اللوحات؟ وقام هو وزميله صلاح عز الدين بعمل فيلم تسجيلى بعنوان «حكاية عن النوبة» بالتفكير السينمائى والمونتاج ربطوا اللوحات بعضها ببعض فى نسيج قصصى فى فيلم مدته ٢٣ دقيقة، وجميع المناظر مأخوذة من لوحات الفنانين، نذكر

منهم أدهم وانلى، وسيف وانلى، وأبو العينين، وجاذبية سرى، وبيكار، وصلاح طاهر، وناجى كامل، وتحية حليم، وعلى الغازولى، وإنجى أفلاطون وغيرهم. وكان راوى الفيلم الفنان عبدالوارث عسر ومدير التصوير الفنان حسن التلمسانى. وبعد أن انتهى الدكتور أسعد نديم من حديثه قام بعرض النسخة التى يحتفظ بها من الفيلم، ومدتها ٢١ دقيقة، وكان ذلك خير ختام للندوة الأولى.

(٢)

وفى الندوة الثانية، قدمت الدكتورة سلوى أبو العلا أستاذ مساعد فى كلية الفنون التطبيقية جامعة حلوان. مجموعة من أفلام الرسوم المتحركة من عمل طالبات قسم الزخرفة بالكلية تحت عنوان «بحب النوبة»، وتحدثت عن مراحل عمل هذه الأفلام والتى تبدأ من دراسة الثقافة الشعبية المصرية فى البيئات المختلفة ومنها النوبة والواحات وغيرهما، ثم خطوات تجهيز الأشكال من مرحلة الرسم بالقلم الرصاص إلى إعداد الفيلم للعرض.

بدأت الدكتورة سلوى أبو العلا قائلة: النوبة عاشت داخلى منذ أواخر الثمانينيات من القرن الماضى أثناء دراستى بالدراسات العليا، ويقينى أن النوبة جزء لا يتجزأ من مصر، ومن ثم فالاهتمام بها وبتراثها وثقافتها اهتمام بجزء مهم من التراث الثقافى المصرى وبخاصة أن النوبة لها حظ وافر فنياً يعيش بين جنبات أهلها. فقد حاولت الإفادة من الرسوم النوبية على جدران البيوت والمساجد وأزياء النساء والرجال فى صنع فيلم رسوم متحركة يعبر عن حقيقة هذه الثقافة التى تعيش فى جنوب مصر. وكلنا يعرف مدى تأثير الرسوم المتحركة فى نفوس المشاهدين الكبار قبل الصغار.

وكانت تجربة هذه الأفلام تبدأ من جمع المادة التراثية التى قام عليها الطلاب من الميدان، ثم عمل الدراسة والبدء فى الرسم بالقلم الرصاص والتحبير وتلخيص الأشكال ووضع ذلك على الكمبيوتر، ثم عمل الحركة وتجهيز الصوت وأخيراً عمل المونتاج. وفى هذه الأفلام القصيرة تحولت الوحدات الفنية النوبية إلى كائنات حية ومرحة. والأفلام من إنتاج وتصوير وتمثيل الطالبات ليس من أجل عمل الفيلم فحسب؛ ولكن لتنمية المشاعر تجاه الثقافة المصرية لدى الطالبات والتفاعل مع البيئة لتكوين جيل يتحمل مسؤولية الحفاظ على هذا التراث وتنميته.

واستكمالاً للدراسات العلمية التى أثمرت أعمالاً فنية ودخلت بالمادة الميدانية إلى دنيا الإبداع الفنى، واصلت الدكتورة ناهد شاكر بابا الندوة، فالنوبة لديها مسيرة حياة على الرغم من كونها نوبية عاشت فى القاهرة، إلا إنها ارتبطت بقوة بتلك الأصول فى رحلتها العلمية ونظرتها الحميمة لتلك الثقافة، فكان مشروع التخرج فى ديسمبر ١٩٨٥ عن العمارة النوبية، ثم رسالة الماجستير بعنوان «تطويع الزخارف النوبية فى العمارة وأطباق الخوص لتلائم أسلوب الطباعة فى التربية الفنية» فى كلية التربية النوعية.

وتقول الدكتورة ناهد شاكر بابا: تنصب هذه الدراسة على العناصر الزخرفية المتنوعة فى النوبة والمترتبة على أساليب الأداء والخامات التى نفذت منها المشغولات، وخاصة فى أشغال الأطباق الخوص والعناصر الزخرفية الجدارية الملونة فى العمارة بهدف توظيفها فى إثراء وتنمية الفكر الابتكارى لطلاب التربية الفنية، عن طريق تناول مداخل التجريب المختلفة والمنفذة بطرق الطباعة بالمناعة والصالحة لتدريس مادة طباعة المنسوجات. وقد حاولت حصر وتوصيف وتصنيف الزخارف فى النوبة بوجه عام مع محاولة لتجميع بعض المفردات التشكيلية الزخرفية للعمارة التى لم تتناول من قبل، وقد حاولت الاتصال بالمهتمين بتسجيل التراث النوبى، فأغلب هذه الرسوم نقلت عن مركز البحوث الاجتماعية بالجامعة الأمريكية، وبعضها نقل عن مركز الفن والحياة التابع للمركز القومى للفنون التشكيلية، وقمت بتحليل العناصر الزخرفية للعمارة النوبية باستخدام طريقتين فى تصنيف الزخارف النوبية لتحليلها وتوظيفها أولهما: طرز العمارة، وثانيهما: الزخارف المرسومة على سطح العمارة. ولعل أهم ما خرجت به من هذه التجربة هو المزج بين زخارف العمارة وأطباق الخوص النوبية، والإفادة من معطيات إحداهما وتطبيقها على الأخرى يفيد فى تقديم تصميمات جديدة مبتكرة.

وبعد أن انتهت الدكتورة ناهد شاكر بابا من عرض تجربتها مع الماجستير واصلت الحديث عن اتصالها الثقافى بالنوبة، وذلك من خلال دراستها فى الدكتوراه تحت عنوان «رموز النوبة: بحث فى إمكانية استخدام «الكاد» (CAD) للزخارف النوبية فى النسيج المعاصر» فى إنجلترا.

وقد استهدفت هذه الدراسة اكتشاف إمكانات استخدام الموتيفات (الوحدات الزخرفية) من خلال «التصميم بمساعدة الكمبيوتر» لتصميم المنسوجات، فالهدف الرئيسى هو كيفية ابتكار تصميمات معاصرة مستوحاة من ثقافة خاصة مع المحافظة على بعض المعانى الفنية للموتيفات المستخدمة.

ثم ناقشت بعد ذلك معنى الثقافة المرئية بصورة عامة، ثم اختيار الثقافة النوبية على وجه الخصوص، حيث تتميز الثقافة النوبية بالتعقيد الناتج عن الأحقاب التاريخية والثقافات واللغات المختلفة، وأيضاً الأصول الثقافية المختلطة. وقد قامت بعمل مقابلات مفتوحة مع أفراد تعيش فى لندن وأبحاث ميدانية مع التركيز على فترة ما قبل التهجير.

ثم قامت بعرض أمثلة من الموتيفات والزخارف النوبية فى العمارة، وأيضًا الأدوات والألوان المستخدمة الجذابة، مؤكدة على أن الأساليب الشائعة فى الزخرفة بين القبائل النوبية هى لصق أطباق من الصينى على الحوائط، بحيث يعتمد عددها وأسلوب وضعها على ذائقة ومعتقدات صاحب المنزل، كما يستخدم النوبيون قوالب اللبن لملء فراغات النوافذ بشكل زخرفى. ووجدت أن لكل منطقة نوبية موتيفاتها ورموزها الخاصة، فمثلاً فى قرية «قورتة» ـ وهى إحدى قرى الكنوز ـ كان الشائع فيها استخدام النخل، والمراكب، والنجمة، وأصيص الزرع، والعقارب، والسمك، فى زخرفة حوائط المنازل.

وتختتم الدكتورة ناهد بابا بالتركيز على وحدة «النخل» كمثال رئيس للثقافة النوبية المرئية، وذلك عن طريق دراساتها استناداً على علم العلامات والرموز، مؤكدة على أن كل هذه المحاولات الفنية لدخولها الثقافة النوبية ودراستها من أجل إحياء بعض الأشكال الفنية التى كادت أن تندثر بفعل التهجير أو اندثرت بعضها بالفعل؛ وأيضًا للتأكيد على أن الخصوصية التى امتاز بها الفن النوبى هى خصوصية تتماهى داخل نسيج الفن المصرى ككل.

(٣)

وفى الندوة الثالثة، يبدأ صفوت كمال خبير الفولكلور بقوله: أثناء وجودى فى بولندا عام ١٩٥٨. أدركت أهمية الخبرة الإثنوجرافية من الاطلاع على أطالس الفولكلور العالمية. لم يكن لدينا أى بحوث إثنوجرافية مصرية آنذاك. أدركت ما لهذه البحوث من أهمية وبخاصة التى تتوجه إلى دراسة الحياة اليومية بالجمع الميدانى. ومازلت أتساءل ـ حتى الآن ـ لماذا يوجد لدينا قيود على دراسة الحياة اليومية على مساحة القطر المصرى، هذه القيود المفروضة بشكل أو بآخر.. فالنوبة موضوع الشهادات الحية هى النوبة قبل التهجير، الشهادات الحية التى نقدمها عبر هذه الندوات هى النوبة الإنسان.. وإنسان النوبة.. ومازلت أتذكر صوت إحدى السيدات من كبار السن وهى تقول بطريقة لا تنسى: لما المياه تنزل ننزل نزور المقابر ونتذكر موتانا..

ويقول صفوت كمال: أخذت تصريحاً من مركز الفنون الشعبية فى شهر أبريل ١٩٥٩، ذهبت إلى أسوان ومعى أدوات البحث الميدانى من حذاء خاص وبطارية وسلاح وباقى أدوات الجمع المخصوصة كما تعلمت. ذهبت إلى أسوان وأقمت فى استراحة الرى. كان السد العالى وقتها طباشير جيرية على الجانبين، ولم يكن هذا المشروع قد طرح على الساحة العالمية، ذهبت إلى ميناء المقاولين العرب. عرفنى الحاج عباس عبدالجابر بالأستاذ متولى مفتش اللغة الإنجليزية ـ وهو أحد أبناء النوبة ـ الذى عرفنى مواعيد وصول المراكب. وصلت إلى (أبو سمبل) ومنها أركب المراكب لتأخذنى إلى قرى النوبة وأعود يوميًا إلى أبو سمبل، كان ذلك فى ٣٠ أبريل ١٩٥٩م. ولم تكن مشاكل تهجير أهل النوبة قد بدأت، ولكن بدأت عمليات الحصر، هذه هى رحلتى الأولى إلى النوبة.

وفى رحلته الثانية مع الأستاذ حسنى لطفى يقول الأستاذ صفوت: هذه الرحلة المهمة من وجهة نظرى والتى غيرت الكثير من تصوراتى عن النوبة. فقد تعرفت على النوبة فى رحلتى الأولى ومن قراءة دائرة المعارف البريطانية وكتاب رحلات بوركهارت فى بلاد النوبة والسودان، ذهبنا لدراسة إنسان النوبة، عملنا بمنهج علمى، استمارات لبيانات النصوص، وبطاقات للرواة، وهى مازالت موجودة فى مركز الفنون الشعبية، ثم قرأ صفوت كمال إحدى هذه البطاقات. البطاقة الخاصة بالمزارع إسماعيل على سالم. وعلق قائلاً: لم نكن نعمل بشكل انطباعى، ولكن كنا باحثين نمتلك المنهج العلمى ومدركين خطوات عملنا، وكان يساعدنا الأستاذ أحمد رشدى صالح مدير مركز الفنون الشعبية، ويشجعنا بنشر أخبار بحوثنا فى جريدة الجمهورية. والمادة التى قمنا بجمعها مادة موثقة توثيقًا علميًا؛ لأن كل موتيف سواء مادى أو من أحد النصوص له تاريخ ووظيفة اجتماعية.

ثم كانت الرحلة الثالثة مع إميل عازر وهبه وسامى زغلول، ومنها أدركت وبخاصة فى معبد نفرتارى ذى الأرض الجرانيتية ما صنعه الموسيقار عزيز الشوان فى سيمفونيته «موت رمسيس» والتى أخذ بعض موتيفاتها الموسيقية التى يعتقد النوبيون أنها مستوحاة من الأغانى التى كانت تؤدى فى معبد نفرتارى.

ويشير الأستاذ صفوت إلى رحلة أخرى مع كمال عيد وسامى زغلول وإميل عازر، فيقول: تقابلنا فيها مع

الممرضتين الراهبتين العاملتين فى المستشفى الألمانى (المركب المستشفى) من أواخر الأربعينيات إلى عام ١٩٦٣ فى التبشير وعلاج المرضى من أهالى النوبة، وأيضاً تقابلنا مع الفنانة جاذبية سرى التى كانت ترسم اسكتشات لأهالى النوبة من الذاكرة. وأدركت الطبيعة الاحتفالية لإنسان النوبة فى الزواج والموت: فالرجل فى النوبة يحنى ويدهن جسده كاملاً فى حالة العرس وأيضاً يحنى الرجل فى حالة الوفاة وموضوع الحنة متوارث من العهود الفرعونية وهذا ما اكتشف من جثث محنطة ومحناة كاملة فى التوابيت الفرعونية. فالحنة أداة تطهير فى الزواج وأداة تطهير فى الموت لدى إنسان النوبة.

وفى رحلة أخرى تتسم بالخصوصية يقول الأستاذ صفوت: فى عام ١٩٦٤، ذهبت أنا وزوجتى إلى النوبة الجديدة لزيارة بعض الأصدقاء من النوبيين.. قالوا بعدنا عن النيل. وهنا أتذكر كيف يتحول النيل إلى كائن حى والحوار بينه وبين الإنسان، والحوار بين الإنسان والنيل مقولة مصرية قديمة.

ويستطرد الأستاذ صفوت كمال: أود أن أشير إلى اهتمامات بعض رموزنا الثقافية بالإنسان النوبى وثقافته، جهد الباحث أحمد محرم والأستاذ الدكتور سليمان حزين الذى اشترك فى تأسيس المتحف الإثنوجرافى بالجمعية الجغرافية المصرية، وجهد شوقى جمعة فى تقديم الآلات الموسيقية النوبية فى التليفزيون، والدكتور حمدى خميس فى دراسة أشكال الزخارف النوبية وبخاصة رمزية الطائر، والدكتور أبو خاطر الشافعى أستاذ الصوتيات فى معالجة إصابة السيدات بالصداع الدائم فى النوبة الجديدة، والدكتور عبدالرحمن أيوب فى بحثه عن اللهجات النوبية. جهود كثيرة بذلت من أجل النوبة قام عليها علماء وأساتذة وفنانون وأدباء كجزء من الثقافة المصرية بالإضافة إلى جهد سليجمان عن الحكايات النوبية.

ويرصد الأستاذ صفوت الصفات الطيبة لإنسان النوبة: الاعتزاز الشديد بالذات وإذا مست ذاته أو كبرياؤه لا يحتمل.. ويظهر هذا الاعتزاز بجلاء فى التعامل مع البلح - أفخر أنواع البلح - يحتفظ لأهل بيته بالنوع من الدرجة الأولى والدرجة الثانية للضيافة، والدرجة الثالثة للبيع. مزية أخرى تجميل الحياة والزينة واستخدام الألوان الجذابة والنظافة صفة أساسية للحوش النوبى، والصدق أساسى لا تجد أحد من الأهالى يكذب، وزينة النساء من الذهب تصل إلى سبع عشرة قطعة حلى لكل منها وظيفة جمالية واجتماعية. النوبة متقدمة حضارياً، فلم يحدث حادث قتل على مدار خمسين عاماً إلا حادثة واحدة وقعت على سبيل الخطأ، والأحواش مفتوحة، وقد يتركها أصحابها عدة سنوات.

ويلفت الأستاذ صفوت الانتباه إلى أن الخطأ الوحيد الذى وقع فيه إنسان النوبة - وبخاصة النخبة المثقفة - نتيجة هذا الاهتمام بهم محليًا وعالميًا والذى بدأ مع خزان أسوان ١٩٠٢ أنه تصور أن الثقافة النوبية جزء مستقل، ولم يتفهموا أن تميزهم هو جزء من وجودهم داخل الثقافة المصرية ككل، ولنردد أن أطباق النوبة الشهيرة هى رمز لقرص الشمس المصرية ذات الثقافة الشمسية.

ثم يتحدث الأستاذ حسنى لطفى خبير الفولكلور، قائلاً: ذهبت أنا وصفوت كمال إلى البشارية مع الأستاذ هزروك على أن يبدأ خط السير من أسوان. قابلنا مدير سلاح حرس الحدود، وطلبنا تصريحًا لدخول الصحراء حتى نصل إلى قبائل البشارية، وقلنا له معنا تصاريح البحث اللازمة، واطلع عليها ولكنه رفض قائلاً: لكى تدخلوا إلى الصحراء لابد أن يكون معكم عربية وعربية أخرى احتياطى خلفكم، ومعكم خريطة ودليل ولاسلكى. إحنا لسه بنبحث عن الألمان الأربعة التائهين. خرجنا من مكتبه وصفوت يقول لابد من أن نعتمد على الجهود الذاتية، نحن نحتاج إلى جمال ودليل من العبابدة وهو مصمم تصميمًا تامًا، ثم يتذكر فى غمرة انفعاله وجود ابن عمدة أحد القبائل البشارية المقيم فى أسوان والتى تعتمد عليه القبائل فى شراء ما تحتاج إليه من سلع وصناعات، فذهب إليه.

ويستطرد لطفى: ومن أسوان ننطلق إلى النوبة. وهنا أنا لا أرغب فى الدخول فى أشكال أكاديمية متوترة فى المنظور الثقافى لدى المتخصصين فى الفولكلور، ولكن أتحدث عن ذكرياتى مع صفوت كمال عاشق النوبة والذى يصنع أى شىء فى سبيل حبه لأهلها. ولكن من معاشرة الإخوة فى النوبة، ومن محاولة توطيد الصلة بهم ظهر إحساس غريب، كان يؤرقهم جداً السؤال: هل نحن مندوبون من الحكومة لمناقشة مشكلة التهجير؟ وما موضوع السد العالى؟ وهل سيضطرون للذهاب إلى الصعيد فعلاً؟ قالوا لنا تحديداً: السد العالى فى أسوان معنى ذلك أن منطقتنا سوف تغرق لارتفاع منسوب المياه وسوف نهاجر من هنا، يقصدون النوبة القديمة. ولابد أن أشير إلى أن أهل النوبة نمط ثقافى والصعيد نمط ثقافى آخر، العادات والتقاليد بينهما مختلفة. لاتوجد خلافات فى مركز البوليس ورجال الأمن يقومون بصيد الديابة والأحواش مفتوحة لا أحد يقرب منها، وفى الصعيد ظاهرة «الثأر» وتقاليد خاصة. ومع وجود هذه المخاوف والتساؤلات، بدأنا نشتغل فعلاً ووجدنا تجارب من كل الناس ومن كل الفئات الموجودة سواء أكانوا من العرب أو القادوجا.

ثم يردف الأستاذ لطفى: ما يلفت النظر حالة الصدق وأنت تجمع المادة، لا يوجد تزييف ولا توجد معلومة خاطئة أو كاذبة عن حياتهم. حالة الصدق هو الانطباع الأولىّ الذى أخذته من أول لحظة إلى أن أنهيت الرحلة، بالإضافة إلى الكرم الشديد، وأود أن أحكى عليكم هذه الحكاية.. ركبنا الباخرة فى رحلة العودة واكتشفنا أن اليوم أول أيام شهر رمضان الكريم، وقفت الباخرة فى البلد نفسها التى نزلنا إليها أول مرة، وإذا بالرجل الذى شغل بعد ذلك موقع رئيس مجلس النوبة بعد التهجير. سلم علينا وناولنا سبت، نفتح السبت لنجد وجبة الإفطار فى اليوم الأول من رمضان مكونة من زوج فراخ وخبز.. عدنا إلى القاهرة واحتفل بنا الأستاذ أحمد رشدى صالح متحدثاً عن البعثة العلمية التى تجوب الجبال والبحار. أنا قمت برحلة وحيدة إلى النوبة، ولكن صفوت كمال كان كثير التردد عليها. ولكنها بالنسبة لى رحلة لاتنسى، ومازال إنسان النوبة يشغل فكرى بنمطه الثقافى المتميز فى سياق ثقافتنا.

(٤)

وفى الندوة الرابعة، يقدم الأستاذ مصطفى محمد عبد القادر شهادته حول الثقافة النوبية بوصفه أحد أبنائها وواحداً من المهتمين بتراثها الحضارى بقوله: إن النوبة من منظورى تختلف عما هو مألوف فى الحديث عن النوبة والنوبيين، فكل من يبحث عن النوبة يبحث عنها من خلال العادات والتقاليد والأغانى وما إلى ذلك من ظواهر الأشياء، ولكنى سأعرض موضوع النوبة من حيث هى ثقافة متكاملة. ودعونى أبدأ بتحديد جغرافية منطقة النوبة تصحيحاً لكثير من الخلط الذى نقرأ عنه فى بعض الكتابات، فليست النوبة هى تلك المنطقة المحصورة بين أسوان ووادى حلفا، لكنها تمتد على ضفتى النيل بدءاً من الشلال الأول جنوب أسوان وحتى الشلال الخامس إلى الشمال من دنقلة العجوز. ويسكن هذه المنطقة خمس مجموعات، هى من الشمال مجموعة الكنوز - وهم كما تقول الروايات ينحدرون من قبائل بنى ربيعة فى صحراء نجد، وتشغل هذه الفئة المنطقة الممتدة إلى الجنوب من أسوان بامتداد ٤٠ كم وحوالى ١٧ قرية من قرية «الشلال» - وهى ميناء نهرى - وحتى المضيق.

ويستكمل الأستاذ عبد القادر: عرب العليقات هم من عرب أرض الحجاز ويشغلون المنطقة جنوب قرية المضيق وحتى قرية كروسكو بامتداد ٤٠ كم. ثم الفاديجا أو أهل القسم ويشغلون المنطقة الممتدة من جنوب قرية كروسكو وحتى الشلال الرابع بطول ٦٠٠ كم تنقسم إلى النوبة المصرية من قرية أبو حفضل إلى قرية أدندان حوالى ١٦ قرية عند الحدود المصرية السودانية، ثم النوبة السودانية من قرية فرص حتى جزيرة صاى وتنقسم بدورها إلى مناطق المحس والسكوت، وتنتهى منطقة النوبة عند منطقة الدنامكة عند دنقلة العجوز.

ويستطرد الأستاذ مصطفى عبد القادر: أعود إلى ما طرحته فى بداية حديثى من أننى أريد أن طرح موضوع النوبة من حيث هى ثقافة متكاملة وبدون توغل فى التعاريف والنظريات، الثقافة هى مجموعة من العناصر تشتمل على الأساطير والحكايات والعادات والتقاليد والمعتقدات والفنون وكافة أشكال التعبير، بالإضافة إلى الجانب المادى منها من فنون العمارة والصناعات البيئية وصناعة الأدوات. إن الثقافة النوبية غنية بكل هذه العناصر، إلا أن حاجز اللغة من ناحية، وانغلاق المجتمع على نفسه وبعده عن المركز من ناحية أخرى، كانا سبباً مباشراً فى عدم توصل الباحثين إلى جوهر هذه العناصر والتفاتهم بالقليل من المعلومات. فأية ثقافة - مدونة كانت أم شفاهية - تحتاج إلى لغة تعبر عن محتوياتها. ولما كانت اللغة النوبية لغة تخاطب فحسب، حيث توقف التعامل بها قبل عصر التدوين، فقد يكون الاستدلال بالأمثلة صعباً وغير متيسر. إلا أننا نسوق الأمثلة بالعربية ونذكر بالتوازى معها ما يقابلها فى النوبية من أشكال التعبير، ثم قدم عدة أمثلة من الحكايات الشعبية النوبية والألغاز والأمثال والأغانى بوصفها تكشف عن عناصر روحية مهمة فى الثقافة الشعبية النوبية.

وعن القسم الثانى فى الثقافة، وهو الثقافة المادية، أشار إلى شهادة المعمارى البارز حسن فتحى، حيث قال فى أول زيارة له لمنطقة النوبة فى بداية القرن الماضى: «إننا أمام حضارة حقيقية لا تتميز فقط بالتجانس والدقة بل التنوع وملائمتها بشكل رائع للبيئة». وأضاف مصطفى عبد القادر: وقد بنى - رحمه الله - مدينة كاملة على الطراز النوبى فى الأربعينيات من القرن الماضى؛ هى مدينة «القرنة» الواقعة على البر الغربى لمدينة الأقصر، وقد حاول إقناع المسئولين ببناء مساكن التهجير على الطراز نفسه، وبنى نماذج لدعوته فى أسوان.

ويختتم الأستاذ مصطفى عبد القادر بتقديم الدعوة إلى العمل على جمع وتصنيف ودراسة هذا التراث العظيم، ويقول: ولست وحدى ولا أول من ينادى بهذا. ففى تقديمه لكتاب الأديب الراحل جمال محمد أحمد «حكايات من النوبة» يقول الراحل العظيم الدكتور عبد الحميد يونس: «إننى أدعو إلى الاهتمام بهذه الحكايات الأصلية، لكى تدرس على منهجين متكاملين؛ الأول: النقد الأدبى الذى يحقق الذات الجماعية فى

بيئتها الخاصة وهى النوبة. والثانى: النظر إليها بالموازنة بينها وبين الحكايات الشعبية فى مواطن أخرى ولغات مختلفة، وذلك بإيجاز الأدب المقارن. ويضيف: ومهما تغيرّت البيئة التى أثمرت هذه الحكايات وهى النوبة، فإنها ستظل وثيقة حية على أصالتها.

ثم تحدث الأستاذ محمد سليمان جدكاب - رئيس جمعية المحافظة على التراث النوبى، بالقاهرة - متمنيًا أن يكون حديثه مع الحضور «ونسة» كالونسة النوبية وهى إحدى منظومات الثقافة النوبية. فعندما يهاجر أحد النوبيين إلى المدينة للعمل بها فترة من الوقت، وعند عودته يقوم الأهل بتفريغ حوش كبير له ولزوجته ويجلسان طوال الليل يحكى لها ما مر به فى السنوات التى قضاها بعيداً عنها حتى يطلع عليهما النهار وهما يحكيان.

ويقول جدكاب: بعد تهجير أهل البلاد بعيداً عن موطنهم الأصلى أصبح التراث الحضارى والإنسانى للنوبة معرضًا للاضمحلال وربما الاندثار، وأصبح لزامًا على المهتمين بالتراث النوبى من أبناء النوبة أنفسهم وبالتضافر مع غيرهم من ذوى الاهتمام أن يحفظوا للإنسانية هذا التراث بالجمع والتوثيق بالسبل المتاحة، وبذلك تتوفر المادة للدارسين والمهتمين بالتراث النوبى والذى يؤدى يقيناً إلى ثراء الدراسات الفولكلورية والإنسانية. ويضيف جدكاب: ويعد التدوين من أيسر السبل وأقلها تكلفة من وسائل الحفظ والتوثيق الأخرى. ولما كانت اللغة النوبية تفتقر إلى قالب محدد للكتابة والتدوين، فقد سبق أن جرت محاولات كثيرة للكتابة والنشر، استخدمت فيها تارة أحرف الكتابة العربية، وتارة أخرى اللاتينية. وقد تم طبع إنجيل مرقص باللغتين العربية واللاتينية عام ١٩٨٥ ناطقًا بالصوت النوبى بواسطة الجمعية البريطانية للإنجيل الأجنبى، وتوجد منه نسخ محفوظة فى جامعة كمبردج.

ويستطرد جدكاب: لقد عرفت اللغة النوبية مثلها مثل سائر اللغات الأخرى استعمال الحروف الأبجدية فى الكتابة والتدوين كما هو ثابت ومحدد من خلال الكثير من المخطوطات والوثائق المحفوظة فى بعض المتاحف الآن؛ مثل القبطى بالقاهرة والمتحف البريطانى فى لندن ومتحف برلين فى ألمانيا. وترجع أهمية المخطوطات والوثائق إلى فترة العصر المسيحى فى النوبة، ومنذ دخول المسيحية إلى البلاد فى حوالى منتصف القرن السادس الميلادى، وبالرغم من أن الكتابة والتدوين بهذه الحروف توقفت بعد دخول الإسلام فى النوبة حوالى القرن الثالث عشر الميلادى إلا أن اللغة النوبية ظلت باقية كلغة منطوقة تتناقلها الأجيال ويستخدمها الأهالى فى مجريات أمورهم وممارسة طقوس حياتهم اليومية، وذلك طوال القرون السبعة الماضية وإلى يومنا هذا، وقد حبا ذلك المتخصصين فى الدراسات النوبية إلى تقسيم مراحل تطور اللغة النوبية إلى مرحلتين أساسيتين؛ وهما المرحلة الأولى: التى تميزت بها اللغة النوبية مثل كثير من اللغات الأخرى بمعرفة الكتابة والتدوين كما أنها كانت موحدة كما تدلنا المخطوطات والوثائق القديمة الكثيرة التى عثر عليها فى مناطق قريبة من النوبة. والثانية: مرحلة اللغة النوبية الحديثة، وهى المرحلة التى تميزت بدخول لهجات عدة تفرعت فى الأصل عن تلك اللغة الأم الموحدة إلى لهجات؛ منها فاتيكا وكترى وغيرهما.

وينتقل جدكاب إلى الجهود المعاصرة فى جمع وتوثيق الثقافة النوبية قائلاً: لعب مركز الدراسات النوبية والتوثيق دوراً مهماً فى هذا الشأن، بل إن أهم أهداف تأسيس المركز هو حفظ التراث النوبى مع العمل الجاد والمدروس على صياغته وتأصيله وتطويره بكل السبل العلمية المتاحة، ولما كان صرح اللغة هو بمثابة الكيان لكل مظاهر التراث الثقافى لأية أمة، فقد كان بديهياً أن يستهل المركز نشاطه باللغة النوبية.

ويستطرد جدكاب بقوله: يقول علماء اللسانيات إن ما يتم استخدامه فى الحياة اليومية من مفردات وألفاظ ومصطلحات لا تشكل سوى النذر اليسير من المخزون اللغوى العام، وذلك يكون عرضة للنقصان والزوال من الذاكرة الجمعية ما لم يدرس ويدون. والعزاء أن اللغة النوبية مازالت باقية معنا، وأن الجهود الفردية لإحياء الكتابة سواء من الدارسين المصريين أو الأوروبيين لم تنقطع منذ القرن السابع عشر. وكانت المحاولات تهدف إلى الكتابة من خلال استخدام اللغة العربية أو اللاتينية عوضًا عن الحروف التى بدأت الكتابة بها فى العصر المسيحى.

وفى النهاية يشير الأستاذ جدكاب إلى أن الفضل فى تأصيل الكتابة النوبية باستخدام عدد أربعة وعشرين حرفًا مستمدة من الأبجدية النوبية القديمة بغية الحفاظ على الإرث، يرجع للمرحوم الأستاذ الدكتور مختار خليل كباره المدرس السابق فى كلية الآثار جامعة القاهرة، والذى عكف منذ الثمانينيات وحتى وفاته عام ١٩٩٧ على دراسة اللغة النوبية القديمة، وأنتج مؤلفًا قيمًا بعنوان «اللغة النوبية كيف نكتبها» توفى قبل طبعه، وقام مركز الدراسات النوبية على طبعه وصدر الكتاب عام ١٩٩٨. وقد استخدم هذا الكتاب بوصفه مرجعًا لأول تدريب للمشاركين فى دورة تعلم اللغة النوبية، وكان عددهم تسعة أفراد يمثلون أقسام النوبة المختلفة، وبالتعاون مع جمعية المحافظة على التراث النوبى بالقاهرة.

عرائس

الفنانة هدى لطفى

مقابلة أجراها: حسن سرور

لفتت المؤرخة والفنانة هدى لطفى الأنظار بجديتها الفنية وطزاجتها، وإعدادها الجاد لكل معرض، أو مناقشة أو مشروع بحثى، أو مشاركة فى العمل الأهلى والاجتماعى. أعدت معارض كثيرة تكشف عن اختيارات نسوية وحداثية فى آن، واهتمام بالمدينة والريف على حد سواء، وقدرة على بلورة الفروق بين التفاصيل الدقيقة لعوالم كل منهما، ومناقشة خلاقة لعلاقة المرأة بالرجل، والمرأة بالمرأة. شاركت فى جمعية «بتاح لتدريب أولاد الريف والحضر على صناعة الخزف» بالفيوم رئيساً لمجلس إدارتها لثلاث دورات متتالية، مع جهودها فى جمعية «أولاد الشوارع»، وجمعية «تنمية المجتمع» بقرية تونس بالفيوم.

وفى تاون هاوس، وبعد عامين من البحث والتجريب، ومن السياحة والحوار والانشغال بموضوع «التنوع الثقافى» تقدم معرضها بالدور الأرضى والأول، تعرض مجموعة فنية متنوعة وثرية فى الشكل والمضمون، تقع بين أعمال النحت والرسومات والتصوير والصور المطبوعة والقطع المركبة. وتعود «العروسة» للذاكرة بالمعنى الثقافى/ التاريخى، وفى الخلفية معالجة لمسألة استبدال العرائس التقليدية بالمنتجات الصناعية ـ العرائس البلاستيك ـ هذا الجانب السياسى لمنتج ثقافى فريد، وفى إشارة بليغة إلى دور المرأة كحافظة للتراث ومنتجة للأدوات والرموز الثقافية المختلفة.

ونرى فى الستة والعشرين عملاً بمعرضها تنوعاً يتخطى المألوف ويثير التساؤلات حول العلاقة بين أساليب الفن التقليدى والقدرة على توظيفها فى الفنون المعاصرة، كيف نستخدم «العروسة» باعتبارها منتجاً أنثوياً فى النصوص الفنية التشكيلية ونراها فى سياق تاريخى واجتماعى وثقافى قد لا يخطر على بال.......

وكما يحدد الأستاذ الدكتور عبد الغنى النبوى الشال فى كتابه «عروسة المولد»: «إن هناك فلسفة عميقة تختفى وراء شكل العروسة؛ فالولادة نفسها فلسفة الحياة، وهى خلق جديد وبعث حى قوى وتجديد خلايا الحياة واكتسابها الصلابة والقوة، والعروسة هى قوة الحياة فى ريعان الصبا، وهى مصدر الجنس والإخصاب وترمز للإنجاب، وهى قرين الروح فى مصر القديمة للمولود الذكر، والعروسة مصدر الحنو والحنان. هى مركز الرؤية فى الأفراح، والعروسة عنوان الحياة؛.... ولنتذكر عروس النيل، وعروس البحر، وعروسة الحسن، وعروسة الخشب، وعروسة الزواج والنفقة، وعروسة الزار، وعروسة الأطفال، والدمى، وعروسة أحد السعف، وعروسة القمح، وعروسة الخماسين، وشم النسيم.

ونقف مع هدى لطفى فى هذه المقابلة على بعض أفكارها التى شكلت معرض «عرائس» فى الفترة من ١٢ فبراير إلى ٨ مارس ٢٠٠٦.

أود فى البداية أن أتحدث عن العروسة كمنتج ثقافى وتقليد فنى قديم جداً، العروسة فى عهود الأسرات الفرعونية موجودة بالمتحف المصرى بميدان التحرير، لها أشكال كثيرة ضمن اللعب المصرية القديمة، العرائس متباينة ومتنوعة والعمل الفنى فى العرائس عمل يرتبط بالثقافة، وعمل تاريخى أيضاً، فعندما كنت أعد المعرض السابق مباشرة بعنوان «يوجد فى القاهرة» وجدت عرائس كثيرة مصنوعة من البلاستيك من الصين ومن كوريا ومن أمريكا وبدأت السؤال والتفكير.. أين العرائس المصرية التى هى جزء من ثقافتنا. كنا نعملها هنا بالقماش. ومن هنا انتهيت للفكرة.. أنا مثلى مثل كل بنت فى أية ثقافة أو أى مجتمع لها علاقة «بالعروسة»، وعروستى كانت مخصوصة. قلت لماذا لا أعمل مشروعاً فنياً، العروسة كأداة ممكن أن تستعمل فى الفن المعاصر، ونحن كفنانات معاصرات لا نستخدمها فى الفن المعاصر، وبما أن التراث التقليدى كاد أن يندثر، وهذا من نافلة القول فلماذا لا يستخدم الفنانون هذه التقاليد الفنية أو التراث الفنى الشعبى الراقى فى عمل أشياء لها علاقة بالمجتمع هنا والآن... لها علاقة بالحداثة. إن من نتائج العولمة على مستوى التجارة العالمية أن أصبحت العروسة المستوردة البلاستيكية موجودة ونشتريها بأسعار زهيدة بخمسة جنيهات أو ثلاثة جنيهات... فأصبح إحياء هذا التقليد الفنى «العروسة» فى إنتاج الفن المعاصر، موقف يقول بما أن السوق جعلت عروستنا فى طريقها للاندثار والموت فلنحيها بالفن المعاصر.

وإذا نظرنا إلى الأمر على مستوى آخر وهو التاريخ الثقافى للعروسة، هناك أشكال للعروسة المصرية وهناك تاريخ وتراث فنى غنى جداً يمتد من الفن الفرعونى، يحتاج منك إلى زيارة فقط للمتحف المصرى، وهناك العرائس القبطية وقد قدمتها فى لوحة «عرائس قبطية»، وهناك العرائس الإسلامية، لدينا عروسة جامع أحمد بن طولون بحى الخليفة وعرائسه الكاملة فى نهاية أسواره، وقد كتب الأستاذ المعمارى حسن فتحى عن هذه العرائس وعن تجريداتها سواء أكان التجريد هندسى أو نباتى يرتبط بالحضارة الإسلامية، ولا يوجد مسجد فى القاهرة - مدينة الألف مأذنة - يخلو من العرائس، ولتعد إلى عمارة المساجد لترى هذه العرائس التى تميز المسجد والوحدات المجردة، وهذا موضوع دراسى كبير يرتبط بالعمارة فى القاهرة أيضًا، ولتعد إلى محاضرات أسعد نديم بالمعهد العالى للفنون الشعبية حول الثقافة المادية.

وفى الأحياء الشعبية المصرية، وأيضًا فى الريف العروسة الورق عندما يُظن أن طفلاً مريضًا أصابته عين شريرة، وتقوم الأم أو إحدى الخبيرات من كبار السن بشك العروسة بالإبرة ثم حرقها، هذا التمثيل الرمزى لطرد العين الشريرة، وقد تعاملت معه فى «الستارة أو العرائس المعلقة» إحدى مكوناتى الفنية داخل المعرض، بالإضافة إلى أننى تعاملت معها خبرات أو ثقافة مجموعة من الحرف التقليدية كحرفة التطريز اليدوى، والخياطة البلدى، والتنجيد، والزجاج المنفوخ، وتلوين الزجاج فى أعمالى، فقد قمت بجمع أشكال من العرائس، وهذا الجمع قريب من الجمع الميدانى، فأنا أهتم بالميدان «وقد قمت بعمل دراسة ميدانية عن مولد السيدة عائشة فى حى الخليفة باعتباره «مولد نسوى» وكيف يحتفل النساء به، وكتبت الدراسة باللغة الإنجليزية، هذا بجانب كونى أستاذ تاريخ الحضارة العربية الإسلامية فى العصور الوسطى؛ هذا تخصصى الرئيس، ولا يوجد الآن باحث فى الدراسات الأدبية أو الإنسانية بعيداً عن الميدان بالمعنى الأنثروبولوجى، جمعت من المجتمع المحلى كما يطلقون عليه نماذج من العرائس وتقاليد من الحرف.

جمعت بقايا عرائس سوداء مصنوعة فى إنجلترا - العرائس السوداء تعود بك فوراً إلى قضية إفريقيا أو قل معى أطفال إفريقيا، ويظهر هذا فى التكوين «نيجر بابا - الإفريقى» الأطفال ضحايا التخلف والإهمال والجوع، فى هذا التكوين أو قل - رص العرائس - تظهر قوة المأساة التى يتعرض لها الأطفال السود إزاء النظرة العنصرية تجاه هذه المنطقة، ووراء هذا العمل أيضاً رغبة فى الحوار الثقافى الذى أساسه التنوع، وفى هذه الحالة تعاطف مع ثقافة تتعرض إلى تجاهل ونظرة عنصرية.

أعود وأقول لك علاقتى بالحرف وتقاليدها ترجع إلى محبتى الشديدة وتقديرى إلى كل من يستعمل «يده» فأنا أحب استعمال «اليد» وأتأمل كثيراً ما يصدر من إنتاجها وأود أن أؤكد على إعجابى الشديد بالحرف التقليدية المصرية، الحرف التى يعمل بها النساء والرجال على السواء وتقاليد هذه المهن، أعشق مهنة الصدف، والفضة، وطرق النحاس، والسجاد والكليم، والزجاج المعشق، والزجاج الملون، والخط العربى الإسلامى، وعليك أن تعود إلى مسجد قايتباى والجامع الأزرق بحى الجمالية لترى فن الزجاج، ومسجدى السلطان حسن والرفاعى بالقلعة لترى جماليات الخط العربى.

أعود إلى فكرة الجمع من الميدان فى شارع الصاغة بحى الجمالية أيضًا وجدت الشيشة الحديدية تباع للسياح، اشتريت واحدة، فكرت أن أشترى أعداداً كافية لعمل مركب

أطلقت عليه «متاهة الماشة» مجموعة من النساء فى «المتاهة» تم تثبيتهن على أرجل ضعيفة جداً ومهزوزة - مترنحة من الخشب - تكاد تقع فى أية لحظة وتزول أو يزول التكوين... زوال الأشياء فى الحياة المادية أو لتقل معى المقولة الصوفية «كل حال يزول». شكل المتاهة كان ضرورياً، الأرجل الضعيفة، سوف تسقط تقريبًا والسلاسل التى تربط الماشات الحديدية، تشير إلى تعلق الإنسان بهذه الأحوال الزائلة فى أية لحظة، فنحن نصنع القيود والمؤسسة فى العمل والأسرة والأيديولوجيا وندخل إلى المتاهة دوماً.

ومن علاقتى بالجمع الميدانى فلتنظر إلى لوحة «مان راى 2» ومقولة: «إننى أحدثك لترى فإن رأيت فلا حديث». رجل المرأة المقطوعة، الرجل الشمال فى إشارة إلى ضياع المشاركة والبناء جنبًا إلى جنب الرجل، ومان راى فنان أمريكى فى الأربعينيات مزجت لوحته والتى تشير إلى المرأة مقطوعة الرجل مع الأسطورة الهندية «كالى» الآلهة محررة الإنسانية من الشر أو من عناصر الشر بالتعاون، وهنا فى لوحتى أيد كثيرة ورجل مقطوعة، وأنا مصرية صانعة للوحة وهذا شكل إيجابى للحوار الثقافى الحضارى.

وإذا نظرت فى الحجرة نفسها ستجد تكوين «دوائر الخلق» أو مراتب الخلق أو دوائر الرحمة التى يقع فيها القلب، ولنعود لنقول إن الحال زائل والمقام ثابت ومقام الرؤية لدى النفرى قد يجلى الأمر أكثر، هذه الأفكار الصوفية أو الرمز اللانهائى.. الخلق مستمر ومتجدد.. دائرة القباقيب التى ترمز للمرأة بمعنى ما ضد البلاستيك وأيضاً تدويرها فى هذا التكوين يرمز لجسد المرأة... والجسد جسد سواء أكان لرجل أو امرأة.

وفى الحجرة المقابلة مجموعة عرائس مرصوصة ومكررة مثل العساكر الفرعونية من القماش مدهونة باللون الأسود ومكتوب عليها بالحبر الفضى «يا ناس يافل الرزق للكل» فالرزق والعطاء والرحمة إشارة إلى إيزيس أو أسطورة إيزيس وأوزوريس.

أما عروسة المولد فهذا موضوع يحتاج إلى كلام كثير، فنحن نشاهد عروسة المولد الآن البلاستيكية الكبيرة ذات العيون الزرقاء والشعر الأصفر حيث تم استبدال العروسة - الحلاوة - المصرية التقليدية. أخذت أبحث عن أصحاب هذه المهنة التى أوشكت على الانقراض، ذهبت إلى الكثير من الأحياء الشعبية فى القاهرة إلى أن وجدت فى حى باب الشعرية فى شارع باب البحر مصنع لصناعة العرائس المتبقى لديها قالب واحد لا يستعمل صنعت منه العرائس المعروضة فى المعرض ووضعتها بالطريقة نفسها التى كانت تعرض بها العرائس فى الماضى على خشب مدرج من الخشب المتبقى من صناديق البضاعة القادمة من الصين وعليه عبارة «Made in China» والتى تغزو السوق المصرى، فالسوق المصرى لا يشجع على تداول العرائس الحلاوة التى كانت تظهر فيها جماليات المرأة المصرية وخصوبة جسدها وجماله ووجهها البديع.

أثناء العمل فى هذا المعرض بالإضافة إلى الجمع الميدانى عملت مع سيدات كثيرات بدأت من حى السيدة زينب بالقاهرة، عملت مع مجموعة من النساء واستغرق العمل وقتًا طويلاً وكان نتاجه عروسة السيدة زينب والتى بعنوان «بحب مصر I Love Egypt»، وعلى الرغم من شراء الخامات الكثيرة من قماش وقطن وألوان لم تنتج هذه التجربة إلا هذا النموذج المعروض: «بخيتة والدبابيس»، ثم تعرفت على أم هانى وهى تسكن فى صفط اللبن بمحافظة الجيزة، وهى من أصل سوهاجى وتعمل بالخياطة، وكونت معها مجموعة من النساء وأنتجنا ست عشرة عروسة أستطيع أن أقول إنها عرائس من الصعيد برقبة طويلة ولها صورة معينة وملابس خاصة وغطاء للرأس، وعملت منها تكويناً بعد أن أضفت إليها بعض العناصر التى أخذتها من عروسة الفيوم من أم محمد الخياطة بالأبعدية مركز يوسف الصديق، وضعتها فى التكوين أمام تكوين الرزق الذى يمثل عروسة خليط من الفيومى والسوهاجى والقاهرى مع التركيز على النموذج السوهاجى ذى الرقبة الطويلة، والعمل مع النساء تجربة فى التنمية تحتاج إلى حوار مخصوص.

أما تكوين «عروسة الزار» الخشبية نتيجة حضورى الكثير من الزارات، هذا الطقس الشفائى النسوى الذى يتضمن آلات موسيقية متعددة وملابس ترتبط بالأسياد والأرواح، وحلى وزينة خاصة، ومشهد الكرسى والصينية.. كل هذه العناصر المادية فى الزار بالإضافة إلى حركة الجسد حاولت أن أعبر عنها؛ لأن كل التفاصيل المادية تشارك فى إظهار جانب الاعتقاد فى هذا المأثور الشعبى، وأيضًا إلى حالة الاستمتاع والأثر الذى تحدثه الموسيقى والنص المؤدى.

يبقى موقفى الواضح من التعامل مع جسد المرأة فى لوحتى «ماندلة بن طولون»، و «ماندلة الزمالك» ورفض فكرة المرأة المانيكان؛ لأننى أرفض التعامل مع المرأة كجسد تجارياً وأرفض النظرة الدونية للفنون الخاصة بالمرأة والتى لا ينظر إليها على كونها فناً رفيعاً.

first testiniony is by plastic artist Dr. Abdul Qader Mohktar. This first testimony is entitled "Folk Tradition: The Basis of National Character and Nationalistic Belonging". The second testimony is by novelist Abdel Monem Abdel Qader under the title:" The Way to Folk Tradition". The third testimony is by poet Samir Abdel Baqi and is entitled "A Prolegomena to a Discourse on Drawing Inspiration". The last of these testimonies is by novelist Yousef Abo Raya and is about "The Creative Text From Ululation to Mourning".

In AL Founoun AL Sha'bia art tour section, we survey the proceedings of three conferences and seminars related to folkloric cultural affairs and folk traditions. We survey first the proceedings of the second scientific conference of the department of Arabic language, faculty of Arts, Cairo university, Beni Sewif branch under the title "Our Ancient Traditions: New Readings". Ikhlas Attala reviews the studies pertaining to folkloric and oral tradition. The review is made up of four sections, the first of which deals with the extraction of theoretical axioms proposed by Prof. Ezz Eddin Ismael concerning the significance of tradition, our attitude towards it and its relation to creativity at the present. The second and third sections tackle two researches by Dr. Ibrahim Abdel Hafez about "Folk Proverbs and Comparisons with Birds" and "AL Sira Al-Hilaila Between Traditional and Modern Fictions". The last section concerns the research introduced by research-worker Mohamad Hasan Abdel Hafez under the title "AL Sira AL Hilalia Between Orality, literacy and Post - Literacy". Then we survey the proceedings of the series of seminars held at the Egyptian society of folk traditions under the title "Nubia Before Displacement". The first seminar tackled the system of customs, traditions and folk beliefs in Nubia, particularly the festivities and the position of woman in these festivities. Among the participants of the first seminar were Prof. Nawal EL Messiri and Prof. Asaad Nadim. The second seminar revolved upon "Artistic and Ornamental Units of Ancient Nubia, and Their Employment in Modern Plastic Arts and Animation Pictures". Dr. Salwa Abo EL-Ela and Dr. Nahed Shaker Baba were among the participants. In the third seminar, two senior collectors of Egyptian oral traditions talked about their field recollections as part of the team commissioned by the centre of folk art affiliated to the Academy of arts. These are folklore experts Safwat Kamal and Hosni lotfi. At the end of the seminars, two native Nubians offered their our testimonies about Nubia. These are Mostafa Mohamed Abdel Qader and Mohamad Suleiman Gadkab. The seminars were followed up by Atef Nawar and Haitham Younis and prepared for publication by Ahmad Bahi Edin Ahmad.

The tour also reviews the art exhibition held at Town House Hall downtown by artist Hoda lotfi about dolls. The artist was interviewed by Hasan Sorour and the interview focusses on the doll as a traditional artistic folk product and a source of inspiration in modern plastic arts. The interview also tackled the fate of such a product and how it is employed in handicrafts and its relevance to the issue of modernization in society and how it can confront dolls mode of plastic and other raw materials in China, Korea and the United States.

Translated by:
Dr. Mohammad Bahnasy

60) from the village of Sahel Tahta, affiliated to Tahta centre of Sohag governorate. The material of these texts is classified under serveral headings such as "Mouring for a brother, a husband or an elder brother", "mouring for mother", Agirl's mourning over her own state, and orphans' mourning".

The Library section in this issue and opens with a distinctive reading by Nabeel Farag of the major contributions of pioneer of folk studies prof. Abdel Hamid Younis. The reading shows the late professor's eminent role in the movement of critical and literary innovations in the earlier years of the second half of the twentieth century and precisely after the july revolution of 1952.

Farag illuminates the late Professor's role in the domain of journalism since his heading of the cultural section of AL-Gamhouria newspaper in 1954 where he made major contributions. Among these contributions are the chances he offered to many new talents and writers particularly short story writers, proposing many new concepts and the correction of old ones while relying on the nationalist Egyptian and Arab legacies in their popular and official versions. The reading includes an interview published for the first time in Egypt and conducted by Ahmad Farag with the late professor in 1979 on the occasions of his having arrived at the age of seventy and the publication of the Folkloric Dictionary in Beirut.The studies of the late professor sprang from his consciousness of the unity of cultural experience which invloves a lively spacial and temporal experience and a kind of knowledge in which personal experience interacts with society, the collective mind, conscience and common humanitarian values. This section contains and appendix of selections from the writings of the late professor at various phases of his eventful academic career such as selections from journalistic articles like "Towards a New Literature," Al Gamouria, 12/12/1953, "Kamel Al Kilany", Al Gamhouria, 20/10/1959 side by side with extracts from his books such as "Folktale", The seven Books or Panjatintra", "AL-Sira AL-Hilaliya in History and Folk literalure, "Our Society", and "Al-Zaher Bebars in Folktales".

The Literary section also comprises a review of layla Mosaoi's book "Urban Culture in The Cities of the Orient: Discovering the Inner landscape of The House" by Alla Edin Wahid. Wahid points out that although the book is addressed to the Western reader and attempts to explain Islamic artistic exhibits at Scotland's national museum as the introduction of the book national shows, it concerns the contemporary Arabic reader in the first place. It draws an emotionally charged image of a society on the verge of transition during the first half of the twentieth century.

AL-Founoun AL Sha'bia magazine continues to publish testemonies by creative writers concerning the relationship between modern creative arts and oral tradition and that between the creative individual and the community. In former issues, we offered a number of testimonies by creative writers about their literary, cultural and social formation which is closely allied with the oral culture as an intentional or a spontaneous source for their creative acitivities in plastic, musical and literary works. The creative artist internalizes the various traces in his consciousness, of folktales, songs, drawings, images, customs, traditions, beliefs and social practices. In this issue, we present four testimonies. The

and Fiction". The study is a full-fledged reading of ALi Hamed Al Ghernati's masterpiece. The study starts with a discussion of what is known as "Books of Wonders and Fantastic Phenomena" in Arabic tradition, The writer points out the contents, authorship and dissemination of such books during periods of disintegration and colonialism. He then sheds light on the masterpiece itself and on its author who visited Egypt for the first time in 1114 and travelled to different countries. He has been persuaded by his friend Abo Hafs Amr Ibn Mohamad to collect the wonders that he had seen during his travels in a book form. The wonders which were not seen by the author but conveyed to him by word of mouth are superstitious tales resembling in its nature the fabulous tales of the Arabian Nights. At the end of his study, the researcher casts further light on the importance of the fantastic material as a source of entertainment and an incentive of the spirit of adventure and exploration. The book also contains some geographical and descriptive details about the countries visted by the author.

In the field of material culture, Dr. Salah Ahmad Bahnasy presents an accurate description of "AL-Geniba" (The dagger) which is a distinctive feature of male folk costume in Yemen. Al Geniba is a material and social status symbol. The common saying has it that "a man is judged by the dagger he places on one of his sides". Dr. Bahnasy investigates the various aspects of that item of material culture, starting with the archeological evidene which proves that Yemeni people made use of that item since ancient times. He also casts light on its social and scientific value and its various uses on festive occasions. Then Dr. Bahnasy offers on accurate description of the constituent parts of AL Geniba (the spearhead, the blade, the sheath and the belt).

Prof. Susan AL Said Yousef presents a study entitled. "Woman and Identity: A Sudy in Siwa Oasis".The study is a folkloric cultural reading of the Siwa woman and evaluates the dramatic performance of these women on various festive occasions and through tribal kinetic movements such as waking, talking and cooking in addition to the symbols mainfest in female handicrafts. Dr. Al Said relies on the historical method and presents a historical survey of the oasis. She has also benefited by the descriptive method through filed trips in which she participated in 2000 and 2001. Such trips made it possible for her to witness the various social occasions in the oasis. The study aims at outlining female culture in the oasis. This could pave the ground for preserving woman's cultural legacy instead of distorting and wiping out her identity and making society part of alien cultural forms which are not in line with the historical, social and cultural context of the Egyptian society with its inherent customs, traditions and specific civilizational character.

From the field of studies, we move on to the textual filed. The issue comprises two sets of filed - collected folk literary texts. The first set is entitled 'Tales and Stories: Nubian Folk Texts". The first tale is entitled "Satan" and the second is "The Hawks' Daughter". The two tales are collected by Amr Othman Khidr and narrated by sheikh Abdel Rahman Ismail (aged 75) in August, 1967. The second set is "Mourning: Folk Texts from The Sohag Governorate" and comprises a number of folk elegies known as Adid (mourning texts) collected and documented by Ahmad AL Leithy and narrated by Ateyat Megaly AL Deeb (aged

similarities obtaining between the two discourses such as similarities in terms of the language employed in the theatre and that of folk texts.

Under the title "Omani Legends and Folktales", Dr. Asia Bent Nasser Ibn Seif AL bo ALi presents a formalistic and thematic study of two types of Omani folk narratives. The first is a specimen of Omani legends and is entitled "Half Gold and Half Silver". The second is a specimen of Omani folktales and is entitled:"Fadel or Ramado".

After offering detailed presentation of the two specimens, Dr. Asia provides an analysis based on Propp's structuralist and morphological method. The study falls into two sections. The first section comprises a formalistic study and involves two levels: The first level constitutes the artistic elements represented by characterization, events, space, time and language. The second level represents functional units such as the unit of warning to the hero, that of inflicting harm upon the hero and his victimization and that of the hero's lack for something in addition to other units of which legends rather than folktales are representatives such as the forces opposing the hero and the unit of the taboo-breaking hero. The second section of the study is based on content analysis and tackles the symbols employed in the two narrative types such as the symbolism of number three, the symbolism of number seven, the symbol of the horse, symbolism of magical instruments, and symbolism of evil and of happy endings.

A number of questions stand behind the morphological analysis upon which the study is founded: To what extent do such tales represent a collective cultural product expressive of a social group as an emotional identity? To what extent do these tales play a role in having an impact on the folk beliefs of the Omani people and revealing a philosophy relevant to a deep human experience in both its psychological and societal dimensions? How could the tale engage with the present? Or How could people project into these tales what they could not realize in reality?

Then we move on to a study by Dr. Al Sayed Hamid entitled "Transparency and Ethnographic Writing: A Study in Word and Meaning". The study tackles the methodological foundations which an anthropologist must be committed to while conducting his field research so as to fulfill the aims of his research in a way having no effect on ethnographic realism and objective truth or authenticity, i.e. he must guard against the possibility of subjective influences and the problem of belonging to his native community as an insider. Within this framework, Dr. Hamed concentrates on the oral filed of the community under study - its dialect and kinetic, symbolic, epistemological and historical dimensions.

The study then tackles the proverb as a folk oral genre and surveys the proverbial types related to patterns of social relationships such as kinship patterns together with other patterns associated with the culture and symbolic significance of folk proverbs, Dr. Hamid attempts to apply and test the validity of theoretical concepts which occurred in his study particularly the concept of the relationship obtaining between oral performance and the epistemological models within the minds of the individuals belonging to a specific local community.

From the field of orality we move on to the filed of written literary folkloric tradition. In this regard, Dr. Shawki Abdel Qawi presents a study entitled "Tohfat Al Albab and Nokhb it Al Egab Between Fact

This Issue

The issue comprises six different folkloric studies. The first study is by Dr. Sami Soliman Ahmad and tackles "The Discourse of Authenticity Between Folk Art and Theatre Criticism in Egypt, The Phase of Origin". The study interfacially relates fólk art studies on the one hand with theatrical criticism on the other. It poses a pivotal question about the impact of folk art studies on the discourse of Egyptian, sociological dramatic criticism in the period from 1945 up to 1967. It is at this period that the two fields intersected for the first time in the history of modern Egyptian culture. Coupled together, the two discourses sought to achieve authenticity in an attempt to find roots for modern literary genres.

The study is based on the assumption that the phenomenon of creative originality involves many formative processes in which different creative artists of modern literary genres draw inspiration partially or completely from aesthetic elements drawn from folkloric literary genres. This is motivated by a desire on the part of these artists to break away with the fetters of cultural dependence. This could be said to have taken place during the period mentioned above which witnessed three stages: first, the establishment of a cultural base for the study of folk arts within the precincts of the university. Secondly, The emergence of a number of thespian experiences and dramatic texts which drew heavily on the aesthetic and performative potentialities of literary folk art. Thirdly, the formation of a new sociological dramatic discourse .

The study handles the origin of folk art studies from 1945 up to 1967. The research - worker comes to important conclusions which stress the role of these studies in paving the ground for playwrights and theatre critics to benefit from folk literary and performative forms by focussing on folk siras (legends) and folk tales and forming a conception which conceives of folk art forms as essentially thespian forms. This was paralleled by a survey of the dramatic texts and of the formation of a sociological critical dramatic current.

The study then offers an analysis of the way through which authentic aspects in folkoric studies were transferred to sociological, critical and theatrical discourses. The study then tackles the diverse elements associated with the distinctive nature and function of the theatre. It also analyzes the assumptions proposed by folkloric research - workers and theatre critics so as to outline the relations and



No: 70,
April - May - June 2006

A Specialized Refereed Magazine
Founded and edited by
***Abdel-Hamid Yunis,** in January 1965*
and supervised artistically by
Abdel-Salam El-Sherif

Chairman of GEBO
Nasser El-Ansary

Chairman of the Egyptian Society of Folk Traditions & Editor-in-chief
Ahmed Ali Morsy

Deputy Editor-in-chief
Safwat Kamal

Managing Editor
Hassan Surour

Art Director
Nagwa Shalaby

Editorial Secretary
Mohammed. H. Abdel-Hafiz



AL - FUNUN AL - SHAABIA



FOLK -LORE







مطابع
الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب
خمسة جنيهات